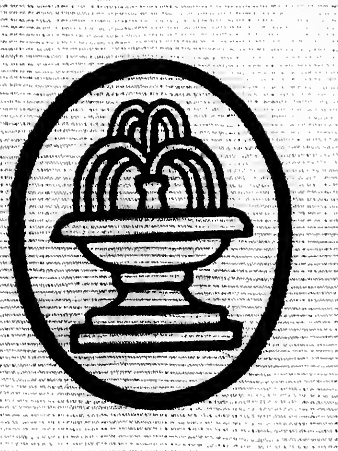
Schauspieler

von Ludwig Speidel





Ludwig Speidels Schriften

Vierter Band

Schauspieler

Gezeichnet
von
Ludwig Speidel



1 9 1 1
Bei Meyer & Jessen
Berlin

Zweites und drittes Tausend

Vorbemerkung

In diesem neuen Band von Ludwig Speidels Schriften weht bereits Burgtheaterluft. Wir nähern uns dem vornehmsten Gebiet seiner kritischen Tätigkeit. Ein halbes Jahrhundert lang hat er in verschiedenen Wiener Zeitungen — in der „Neuen Freien Presse" beinahe vierzig Jahre — die Darbietungen der kaiserlichen Hofbühne beurteilt. Drei Schauspielergenerationen sind dabei an ihm vorübergegangen. Er sah noch die letzten Gipfel der Künstlerschar, mit der sich Schreyvogel umgeben hatte: Anschütz, Fichtner, Löwe, Julie Rettich. Dann lernte er das unter Laube aufblühende Geschlecht kennen: Sonnenthal, Baumeister, Lewinsky, die Wolter, die Gabillons. Zuletzt die modernen: Friedrich Mitterwurzer, Josef Kainz. Dazwischen kreuzten ausländische Bühnengrößen seinen Weg, erlauchte Gäste, die aus Frankreich, aus Italien kamen. Er hat sie alle konterfeit, einige nur skizzenhaft, die meisten in seiner gründlichen, bildhauerischen Weise, manche freilich zu einer Zeit, wo sie die höchste Stufe ihrer künstlerischen Entwicklung noch nicht erreicht hatten. So Bernhard Baumeister, der seinen Richter von Zalamea noch nicht gespielt hatte, so Emerich Robert, den er späterhin sehr hochstellte. Auch unter den Schauspielern, die nicht zur Wiener Kunstgilde gehörten, dürfte es manchen geben, dem er, wäre er mit der Zeit ihm und seiner Kunst näher gekommen,

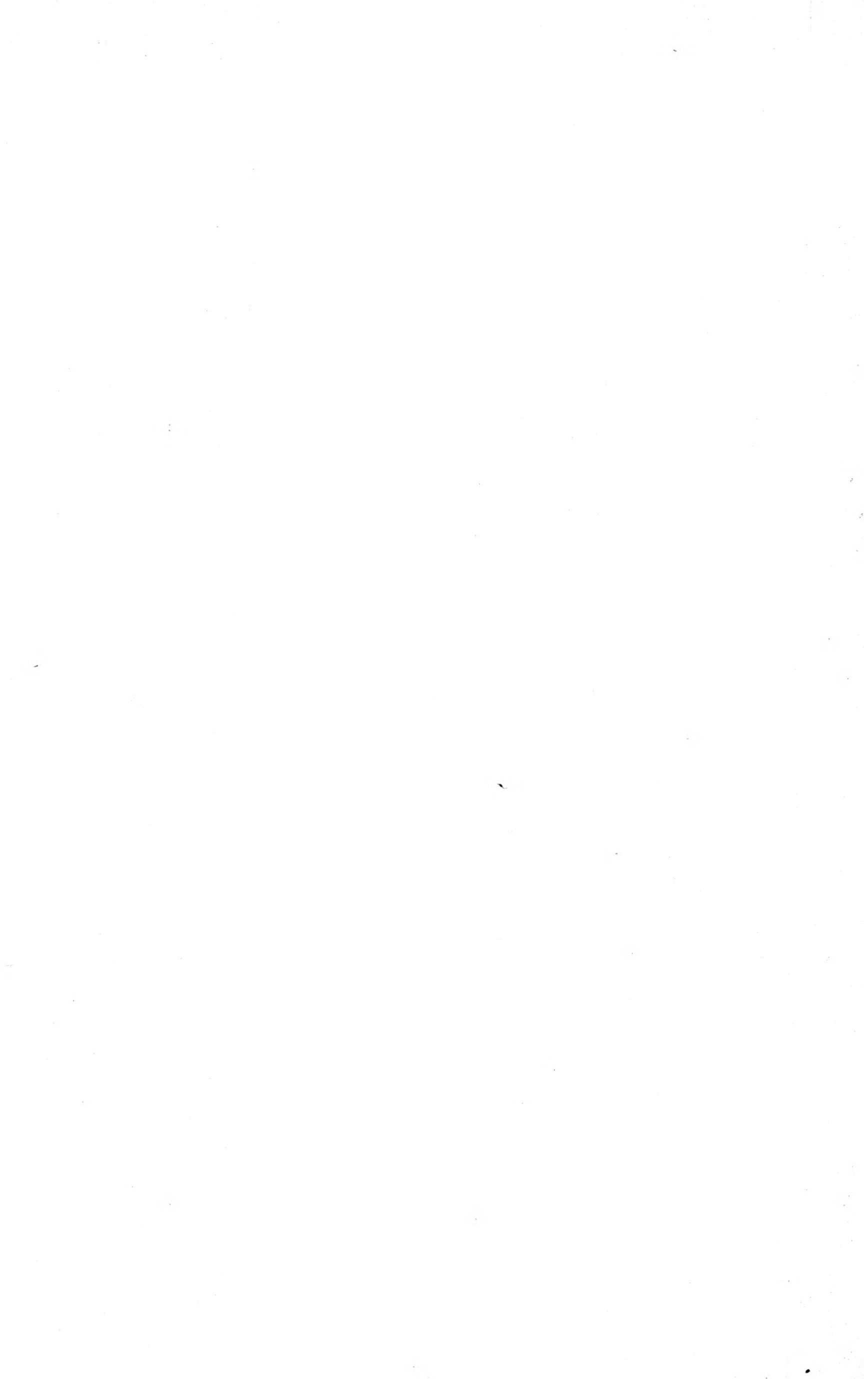
den Tadel weniger scharf ausgesprochen, das Lob reichlicher zugewogen hätte. Wir haben uns auch gefragt, ob es zulässig ist, durch Ausgrabung verschollener Strafpredigten an vernarbte Wunden zu rühren. Die Frage war jedoch überflüssig. Aufgabe des Herausgebers ist es ja, die Persönlichkeit Ludwig Speidels in weiteren Leserkreisen bekanntzumachen, und so hatte er gar nicht das Recht, diese Persönlichkeit irgendwie zuzustutzen, etwa mit einem „gereinigten Speidel", vor dem schon ein Kritiker der zwei ersten Bände gewarnt hat, dem Publikum aufzuwarten. Es soll den Mann haben, wie er war, in seiner unberührten Eigenart, seinem rücksichtslosen Wahrheitsmute, seiner oft ungeschlachten und doch immer künstlerisch gebändigten Aufrichtigkeit, mit seinen Vorzügen und seinen Fehlern, wo es denn freilich geschehen mag, daß der eine als Vorzug preisen wird, was dem anderen als schreiender Fehler erscheint.

Die mitgeteilten Porträts sind bloß nebenher manchmal auch biographischer Natur. Vor allem handelt es sich hier um die Bühnenleistung des Schauspielers, das schauspielerische Kunstwerk. Dieses mit der Feder nachzuzeichnen, wer weiß nicht, wie schwer es ist! Erich Schmidt sagt in seiner Lessing-Biographie: „Lessing ist einer der wenigen, welche uns wirklich einen Schatten des vorbeiziehenden Bildes überliefern. Was z. B. Meyer im vieljährigen Studium Schröders nicht lernte, was Tieck, Laube, E. Devrient, L. Speidel manchmal vorzüglich treffen, hat Lessing an Ekhof ge-

lernt." Speidel hat es vom Burgtheater gelernt, von den großen Schauspielern, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an dieser Bühne gewirkt. Was von ihrer Kunst, die der Augenblick gebar und der Augenblick aufzehrte, für die Nachwelt zu retten war, hier wurde es festgehalten, in diesen Büsten, diesen Bildnissen. Über ihren künstlerischen Wert haben wir nichts zu sagen, ihre theatergeschichtliche Bedeutung springt in die Augen.

Wien, im Juni 1911.

Der Herausgeber.



Bogumil Dawison

Sei es nun Zufall oder Absicht, uns will es fast bedünken, als suche Dawison die Kaiserstadt von Zeit zu Zeit nur deshalb heim, um die Größe des Verlustes, den das Burgtheater durch den Abgang dieses bedeutenden Künstlers erlitten, uns recht lebhaft ins Gedächtnis zurückzurufen. Und gewiß, mit gerechtem Selbstgefühl mag er hintreten und sagen: Seht, welchen Mann ihr an mir verloren habt! Nur verschweigt er die andere Seite der Sache, denn mit Fug kann man ihm zurücksagen: Und ach, was du am Burgtheater verloren hast! Daß uns diese Einbuße an sich selbst in dem Augenblicke, wo Dawison vor uns steht, noch näher berührt, als unser eigener Verlust, ist nicht mehr als menschlich. Ohne Zweifel hat Dawison Rollen, die noch heute das Burgtheater zieren würden; dann aber hat er auch andere, die von Burgtheater-Schauspielern, welche kaum würdig sind, ihm die Schuhriemen zu lösen, ungleich sachgemäßer dargestellt werden, als von ihm. Wie erklärt sich diese seltsame Erscheinung?

Ich möchte so gern unbefangen urteilen und kann es nicht mit dem besten Willen. Wenn ich den Namen Dawison höre, so schlagen aus der Ferne traute Stimmen an mein Ohr, und alte Erinnerungen treten mit unabweisbarem Zauber zwischen mich und meinen Gegenstand. Es ist nun gut zwölf Jahre her, daß ich

Dawison zum ersten Male auftreten sah, ich kann nicht vergessen, wie mich sein Richard III. erschütterte, wie innerlichst mich sein Hamlet bewegte, und wie mir sein Mephistopheles, der ganz in Lauge getaucht schien, zu denken gab. Die starren Überlieferungen der Mittelmäßigkeit schienen von einer bedeutenden Kraft kühn durchbrochen, es war, als ob Dawison die verschütteten Quellen der dramatischen Dichtung wieder aufgeschlagen habe, die nun auf einmal ihren lange zurückgehaltenen Sprudel mit verdoppelter Kraft und Frische ergossen. Selbst seine scharf ausgesprochene persönliche Erscheinung, welche die Linie des Ebenmaßes fast in jedem Punkte schnitt, selbst die vom reinen Wohllaut weit abliegende Färbung seiner Stimme übten eine wohltuende Wirkung, weil sie den Erfolg der künstlerischen Darstellung nicht von sogenannten schönen Mitteln, sondern durchaus von einem großen geistigen Vermögen abhängig machten. Höchst erquicklich war die Freiheit, mit welcher Dawison die Sprache behandelte; in seinem Munde ward das in der Deklamation erstarrte Wort wieder flüssig und erhielt die Fähigkeit zurück, sich jeder Regung des Gemütes, jeder Wendung des Verstandes lebendig anzuschmiegen. Wem es nun vollends vergönnt war, mit dem Künstler in persönlichen Verkehr zu treten und in seine geistige Werkstätte hineinzublicken, dem stellte sich Dawison doppelt achtungswert dar. Nie hatte ein Schauspieler seine Kunst ernster gefaßt, keiner hat mehr gearbeitet als er. Er wußte von jeder seiner Rollen

so genauen Bescheid zu geben, wie ein Mechaniker von der Maschine, die er gebaut; kein Stift, nicht die kleinste Schraube entging seinem Spåherblick. Dabei faßte er eine Rolle nicht als etwas für sich selbst Bestehendes auf, sondern ging mit feinstem Spürsinn den Fäden nach, welche dieselbe an das Ganze des Kunstwerkes knüpften. Sprach er über eine künstlerische Aufgabe, so wog er zehn Ästhetiker auf, und wie viele tadelnde Kritiker — der deutschen Theaterzeitungen zu geschweigen — haben aus seitenlangen Zuschriften erfahren, wie gewandt er auch mit dem geschriebenen Wort umzuspringen wisse. Und alle diese Bildung verdankte er sich selbst; er war sein eigener Schüler und sein eigener Meister.

Er war? . . . Klingt diese „halbvergangene Zeit" nicht wie das emsig bediente Zügenglöcklein unseres Ludwig August Frankl? Und in der Tat, wenn man heute über Dawison schreibt, so schreibt man einen halben Nekrolog. Mag das Publikum dem berühmten Schauspieler noch wie sonst zujauchzen, mag es auf dessen glorreichem Haupte die Lorbeerkränze dutzendweise aufbauschen — Dawison ist in manchem Betrachte nicht mehr, was er war, und manche Erwartungen, die man von ihm gehegt, sind nicht in Erfüllung gegangen. Man muß das sagen, und wer die Gänge Dawisons mit persönlicher Teilnahme verfolgt hat, dem stünde ein Vertuschen der Wahrheit wohl am wenigsten an. Fast wäre ein solcher versucht, noch schärfer als andere zu urteilen, weil er sich in seinen

Lieblingswünschen getäuscht sieht. Aber siehe, da richtet sich Dawisons immer noch gebietende Gestalt auf und fordert Achtung. „Einen Halbverstorbenen nennt ihr mich?“ ruft er uns mit seinem schmetternden Brustton entgegen. „Es sei! Aber“ — und hier steigt ihm die Ironie in die Nase — „aber seid so freundlich, zu bedenken, daß meine überlebende Hälfte immer noch hinreicht, um ein halbes Dutzend eurer gefeierten Bühnengenies für die Dauer ihres Lebens künstlerisch auszustatten. Es war mein Fehler, euch den Maßstab in die Hand zu geben, mit dem ihr mich nun züchtigt!“ ... Wir finden, daß Dawison sehr vernünftig spricht, und uns wird es gewiß nie einfallen, ihn zum größeren Ruhm kleiner Bühnengötter kritisch abzuschlachten.

Dawison ist seit Jahren einem Zigeunerleben verfallen, das ihm nicht gestattet, zweimal an derselben Stelle über Nacht zu bleiben. Sein ganzer künstlerischer Mensch zeigt sich von dieser Unruhe ergriffen. Das ruhige Ausgestalten einer Rolle ist ihm fremd geworden, er arbeitet auf den Effekt und hat sich ein durchaus witziges Spiel, welches nach Pointen hascht, angewöhnt. Ihm fehlt die Zucht einer großen Bühne, welche die Kraft des einzelnen heilsam beschränkt, indem sie ein Talent am andern seine natürliche Grenze finden läßt. Beständig von Kräften untergeordneten Ranges umgeben, hat sich Dawison daran gewöhnt, stets im Mittelpunkte zu stehen und, was um ihn vorgeht, nur als Nebensache zu betrachten. Selbst die Dichtung ist oft genug nur zu dem Behufe vorhanden;

ihm eine Folie für seine Persönlichkeit zu leihen. Demgemäß kann er eine Rolle in lauter kleine Stückchen zerreißen, demgemäß zerhackt er den Bau der Rede in einzelne Worte und zerschlägt einen Charakter in winzige Splitter. In dieser Weise ist er durchaus mit dem Wallenstein umgesprungen, und Hamlet ist es, trotz einzelner wunderbar gesprochenen Stellen, kaum besser ergangen. In Rollen, wo das Aneinanderreihen pikanter Züge am Platze ist, wie im „Narziß", im „Königslentnant", im „Bonjour", steht Dawison immer noch unübertroffen da. Leider hat sich die eben geschilderte falsche Manier stellenweise auch in ein paar Rollen eingeschlichen, die nach Auffassung und Anlage unantastbar sind. Man kennt und bewundert seinen Mephistopheles. Das ist der Gottseibeiuns in Lebensgröße, gegen welchen zum Beispiel Herrn Lewinskys Mephisto nur ein Cartesianisches Flaschenteufelchen vorstellt. Diese Schärfe und Feinheit, dieser tiefe Ingrimm, der manchmal in dämonischen Flammen aufbrennt, bei allem Zynismus jener höllenjunkerliche Anstand — es ist eine Gestalt, die vom genialsten Leben überschäumt. Und durch welche kindischen Männchen, wie er sie beispielsweise in Auerbachs Keller anbringt, zerstört sie Dawison wieder, wenn auch nur für Augenblicke! Ähnliche Leberflecke weist seine sonst herrliche Darstellung des Carlos in „Clavigo" auf.

Wir können nicht ohne schmerzliches Gefühl daran denken, daß es wahrscheinlich unmöglich ist, Dawison je wieder für das Burgtheater zu gewinnen. Alles

Bedeutende macht dort sein Testament, und weit und breit will sich kein Ersatz zeigen. Welche Lücke würde Dawison ausfüllen! Gewiß ließe er manchen Mangel fallen, der ihm auf seinem Wanderleben angeflogen. Er brauchte eine und dieselbe Rolle nicht mehr so oft zu spielen, und mit dem Wegfall dieser Notwendigkeit träte er seinen Aufgaben wieder mit jener gleichsam bräutlichen Frische entgegen, deren ein Künstler, soll er mit poetischer Kraft wirken, nicht entraten kann.

(Am 8. Januar 1865)

Julie Rettich

Ach die Töne, die so weich,
Die so warm, so voll, so reich
Damals dir vom Munde wehten,
Die jetzt zürnten, die jetzt flehten,
Die jetzt Wehmut trüb umflorte,
Ach noch immer hör' ich sie . . .
Friedrich Halm

Als eine Lebende halten wir Julie Rettich fest, und nie ist uns ihre Gestalt schöner und herrlicher im Geiste aufgestiegen, als in dem Augenblicke, wo liebevolle Hände ihr Zeitliches der mütterlichen Erde heimgaben. Weint ihr nur nach, ehrt sie nur mit eurem Schmerze, die ihr der hohen Frau im Leben nahe gestanden, und laßt euch von unberufenen Tröstern, die euch euren Verlust abmarkten wollen, nicht um eine einzige Träne betrügen. Sie ist des Leides wert, und die Klage hat nie ein legitimeres Recht besessen. Uns aber fällt die freudige Aufgabe zu, ein bedeutendes, inhaltreiches Menschendasein, welches sich nach seinen eigenen Gesetzen aus bescheidenen Anfängen glanzvoll entwickelt, in der Betrachtung zu erneuern, den Kreis eines im tiefsten Grunde glücklichen Lebens geistig zu umschreiben. Denn glücklich kann man das Leben einer Frau wohl nennen, die, im sichern Gefühl ihrer Kräfte, nie etwas Unschickliches unternahm, die alle Keime, welche die Natur in sie gelegt, zur Blüte und

Frucht gedeihen sah, und welcher ein in seiner scheinbaren Härte noch freundliches Geschick ein wünschenswertes Gut nur versagte, damit sie es reiner und unverlierbarer besitze. Ihr schlugen die Sorgen, welche Familienverhältnisse über sie brachten, noch zum Gewinn aus, indem sie liebenswürdige Seiten der menschlichen Natur, die bisher in ihr geschlummert, wachriefen, und auf ihrem langwierigen und schmerzlichen Krankenlager, dessen Qualen ihre Seele läuterten, hatte sie den Trost, zu erfahren, wieviel Verehrung und Liebe diese Welt für sie hegte. Müssen wir nicht selten, um einen Künstler rein zu genießen, uns der Erinnerung an den Menschen gewaltsam entschlagen, so waren in Julie Rettich beide Seiten gleichbedeutend, und eine steigerte die andere. Wir haben in ihr eine große Künstlerin und eine verehrungswürdige Frau verloren.

Julie Rettichs Lebenslauf ist nicht reich an äußeren Wechselfällen, und jenes abenteuerliche Element, welches das Leben eines Bühnenkünstlers für die Menge oft so anziehend macht, fehlt ihm gänzlich. Er gewährt vielmehr, freilich von Zeit zu Zeit durch das Eingreifen bedeutender Persönlichkeiten angeregt, das Bild einer wie planmäßig angelegten inneren Entwicklung. Julie Rettich ist 1805 (manche behaupten 1804) in Hamburg geboren. Ihre Eltern gehörten der Bühne an. Die Mutter war, wie uns Holtei versichert, eine gute Sängerin für die Spieloper, der Vater ein ausgebildeter, gewiegter Schauspieler im Helden- und Charakterfache, der auch in Liederspielen

hübsch zu singen verstand. Der ersten Spur der künstlerischen Tätigkeit Julie Rettichs begegnen wir in Tiecks „Dramaturgischen Blättern", und zwar in jenem Teil derselben, der überschrieben ist: „Das Dresdener Hoftheater im Januar 1827". Demoiselle Gley (wie Frau Rettich vom Hause aus hieß) taucht da in verschiedenen Besprechungen, mit Wohlwollen, aber doch strenge behandelt, auf. Tieck hatte an dem talentvollen Mädchen Interesse gefaßt und vertrat ihre Leidenschaft für das Theater gegen ihre Eltern. Denn die letzteren (und diese Tatsache wirft auf sie ein schönes Licht) konnten sich nur schwer entschließen, dem Wunsche der Tochter, ihr Leben der Bühne zu widmen, nachzugeben. Sie verlangten von ihr geradezu eine Probe ihres Talents, und Julie machte es vom Erfolg ihres ersten Auftretens abhängig, ob sie ihrem Rufe folgen sollte oder nicht. Sie spielte die Kathinka im „Mädchen von Marienburg", und der gute Erfolg dieser Darstellung entschied ihre Zukunft und schenkte der deutschen Bühne wie durch einen glücklichen Zufall eine ihrer ersten Künstlerinnen. Mit naiven Rollen, als jugendliche Liebhaberin, beginnt sie ihre Laufbahn. Tieck durchschaut sofort ihre Begabung und merkt, wo sie hinaus will. Er sagt, was sie kann, was ihr fehlt und was sie verspricht; ja schon in den ersten Zeilen über sie weissagt er der Anfängerin ihre Zukunft. Er verspricht der deutschen Bühne „eine wahre Schauspielerin". „Die naiven Charaktere gibt sie mit einer Herzlichkeit und Wahrheit, die hinreißen. Ihr Ton

ist der Ton der Natur, rein und voll, ganz Gefühl. So die Margarete in den „Hagestolzen'. Auch im ernsten Schauspiel und in der Tragödie hat sie glückliche Versuche gemacht. Was ihr noch fehlt, ist Haltung. Ihr Wesen hat eine große Verwandtschaft zu dem der unvergleichlichen Sophie Müller in Wien. Vielleicht, daß sie dieser trefflichen Künstlerin in Zukunft nahekommt." Als Luise in „Kabale und Liebe" „erschreckt sie durch einige wahrhaft tragische Momente" und beweist, „daß sie gewiß den Kranz, nach dem sie so enthusiastisch strebt, erreichen wird"; als Wilhelmine in dem längst verschollenen Bretznerschen Lustspiel „Das Räuschchen" hat sie in der Darstellung des „muntern, übermütigen Mädchens gezeigt, wie sehr sie in ihrer Kunst vorschreitet"; und von ihrer Leonore Sanvitale sagt Tieck: „Diese frische Natur und das Adlige, welches die Darstellerin in dieser Rolle zeigte und aussprach, war vortrefflich." Leider verläßt uns hier der sichere geistreiche Führer; in seinen gesammelten Schriften wenigstens findet man kaum mehr eine Andeutung über die fernere Entwicklung der Künstlerin. Lehrreich sind aber auch schon diese wenigen Worte, denn sie zeigen uns, wie unter allen den Keimen, die in Julie Gley beisammenliegen, sich der tragische Trieb mit einer Art Gewaltsamkeit Luft macht.

Im Jahre 1828 spielte Julie Gley zum ersten Male im Wiener Burgtheater. Sie trat im „Mädchen von Marienburg" (ihre Schicksalsrolle), im „Räuschchen" und als Irene in Schenks „Belisar" auf. Sie fand

Beifall beim Publikum und bei der Kritik, kehrte aber nach ihrem Gastspiel wieder nach Dresden heim. Das zweite Gastspiel, welches sie 1830 im Burgtheater unternahm, führte zu einem Engagement. Schon die Antrittsrollen legen Zeugnis ab von ihrem höheren Streben und weisen unter anderm Shakespeares Julia auf. Die jugendliche Liebhaberin des ersten Gastspieles hatte sich zum Fache der jugendlichen tragischen Liebhaberinnen und Heldinnen fortgebildet. Hero in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ war in jener Zeit eine ihrer Glanzrollen. Im Todesjahre Goethes wurde bei einer Goethefeier zum ersten Male der „Faust“ aufgeführt, und Julie Gley, die schon zum achtzigsten Geburtstag des Dichters in Dresden das Gretchen gespielt hatte, war das erste Wiener Gretchen. „Faust in Wien“, schreibt die Künstlerin an Tieck, „ist gewiß merkwürdig und hat mir viel Freude gemacht.“ August Lewald, in der „Allgemeinen Theater-Revue“, nennt das Gretchen neben der Griseldis die „herrlichste Schöpfung“ Julie Gleys, und ein scharfer und strenger Kritiker in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ findet in derselben Darstellung eine „unermeßliche poetische Fülle“. Bewunderungswürdig ist die geistige Schnellkraft der Künstlerin, die ihr erlaubte, neben dem tief tragischen Gretchen die Franziska in „Minna von Barnhelm“ zu spielen, und zwar in einer Weise zu spielen, daß ein geschmackvoller Kenner sagen konnte: „Es ist eine so runde und doch an allen Gliedern so gelenke Dar-

stellung." So entschieden aber Julie Gley im Publikum durchgriff, so feindselig war man ihr, namentlich nach Schreyvogels schmählich bewirktem Rücktritte, in den leitenden Theaterkreisen gesinnt. Wollte man doch den Leuten, wie Anschütz meldet, weismachen, der ganze Beifall, deren Gegenstand Julie Gley war, rühre nur „von einigen Sachsen" her! Nachdem ihr Kontrakt mit dem Burgtheater abgelaufen war, kehrte sie abermals nach Dresden zurück, doch nicht allein; sie hatte mittlerweile durch ihre Vermählung mit Karl Rettich, einem Manne, dessen Bildung weit über seine schauspielerische Befähigung hinausging, den Grund zu einem dauernden häuslichen Glücke gelegt. Sie lernte ihn zuerst an dem Sterbebette ihres Vaters, welcher der Cholera erlag, näher kennen, und auf einem Gastspiele in Graz, im Hause der kunstsinnigen Familie Pachler, wurde der Bund geschlossen. Einige Zeit früher war Julie Gley die Verlobte von Willibald Alexis (Häring) gewesen; das Verhältnis wurde aber rückgängig, weil sich die Künstlerin wegen der indiskreten Benutzung einer ihm anvertrauten Mitteilung von Alexis verletzt fühlte.*) Die zarte Empfindung, die Reinlichkeit der Seele, die sich in diesem Zuge ausspricht, hat sie sich zeitlebens gewahrt.

Im Jahre 1835 kam Frau Rettich, diesmal mit

*) Diese, sowie einige andere schätzbare Angaben verdanken wir der liebenswürdigen Mitteilsamkeit des Herrn Ferdinand Raab, Skriptor an der Wiener Hofbibliothek.

ihrem Gatten, zum drittenmal nach Wien. Die beiden Ehegatten wurden durch einen lebenslänglichen Kontrakt dauernd an das Burgtheater gefesselt. Nun stand Frau Rettich im Vollbesitze ihrer Kraft und arbeitete in ungestümem Schöpfungsdrang Rolle um Rolle aus und ergriff, wie ihr die Jahre zuwuchsen, Fach um Fach mit ihrer beseelenden Hand. An Leib und Seele hatte sie die Natur für ihre Kunst freigebig ausgestattet. Ihre Gestalt war freilich nur mittelgroß, doch schien sie im Augenblicke des Affektes über sich selbst hinauszuwachsen; ihre Bewegungen waren energisch und voll Adel. Das schöne Oval ihres Gesichtes, die bedeutende Nase, das große, feurige Auge und der wohlgebaute Mund, der den Atem voll ausströmen ließ, gewiß waren das unschätzbare Mittel für eine dramatische Künstlerin. Zu ihnen gesellte sich eine volle, wohllautende Stimme, in deren seltenem Umfange sich für jede Empfindung die richtige Klangfarbe fand. Das war aber nur das treffliche Instrument, auf welchem nun der Genius spielte. Mit heftiger Empfindung erfaßte sie ihre Aufgaben; sie drang mit einem Ruck in das Innere einer Rolle und arbeitete sie von da in ihre Details heraus, sehr verschieden von der Methode der sogenannten „verständigen" Schauspieler, die ihre Rollen von außen beseelen wollen. Mit einer untadelhaft reinen Aussprache und einer wunderbar gelösten Zunge war sie eine vollendete Meisterin der Rede. Ihrer Auffassungsweise nach huldigte sie jenem wahrhaften Idealismus, der die Wirklichkeit nur in

dem Sinne verneint, daß er sie geistig verzehrt und läutert. Allerdings lagen ursprünglich harte, realistische Elemente in ihrem Wesen, die auch später gelegentlich durchbrachen und sich mit den Jahren häufiger geltend machten. Ein geistreicher Kollege — der uns in einem vorläufigen Nekrolog überhaupt schon eine dicke Lage Rahm von der Milch geschöpft — wies bereits auf den üblen Einfluß hin, welchen die Gastspiele der Rachel und Ristori auf Frau Rettich geübt. Dem Zaubertrank, der alle Welt berauschte, konnte sich die empfängliche Künstlerin gleichfalls nicht verschließen, und er wirkte um so heftiger, als er auf verwandte, allerdings durch Bildung und Geschmack zurückgedrängte Kräfte in ihrem Innern traf. Man konnte einen Augenblick befürchten, daß sich Frau Rettich ganz in Manier verlieren werde; es schien sich eine Verhärtung von Eigenschaften einzustellen, die, wenn sie im Zusammenhang des Ganzen vorübergehend auftreten, ihre Berechtigung und Notwendigkeit haben. Das stete Zwinkern mit den Augenlidern, das häufige Starren wie ins Leere, dieses rasche, eckige Vorwerfen der Arme, die in der Luft sich plötzlich zu versteinern schienen, das grelle Pointieren der Rede und jenes schrille Aufschreien, das aus dem tiefsten Register unvermittelt in die höchsten Chorden bricht — dies konnte man alles für Anzeichen eines nicht mehr aufzuhaltenden Verfalls betrachten. Aber die gute Natur der Künstlerin stellte sich rasch wieder her, und wenn sie durch glänzende Talente, in welchen sich Echtes und

Falsches seltsam mischten, einen Augenblick von ihrem Pfade abgelenkt werden konnte, so brach sich in ihr die Erkenntnis wieder Bahn, daß in aller Kunst die Wahrheit zwar das Erste, aber nur die Schönheit das Letzte sei. Nach der Rachel schuf Frau Rettich noch die Thusnelda, nach der Ristori noch die Marfa: zwei Rollen, vor deren Gewalt und hoher Schönheit jene beiden sich hätten beugen müssen.

Man hat an Frau Rettich oft ihre ewige Jugend bewundert, die am Ende nur auf dem Geheimnis beruhte, die ganze Persönlichkeit vom Geiste aus zu verjüngen. Ein geistreiches Wort der Rahel scheint für sie geschrieben zu sein. Es lautet: „Nichts macht alt, als das Einwilligen darein, Vernachlässigung der Jugend und Mangel an ewiger Eleganz; man kann nicht nur abends um sechs Uhr ein Künstler sein — man muß es den ganzen Tag sein." Frau Rettich war die Künstlerin nach dem Sinne Rahels. Ihr diese unverwüstliche Jugend zu bewahren, trug viel jener treue Freundeskreis bei, der sich, seit der Dichter der „Griseldis" ihr näher getreten, um sie, als seinen Mittelpunkt, bewegte. Frau Rettich, mit ihrer reichen, von der mannigfaltigsten Bildung befruchteten Natur, hatte viel zu geben. Alles Schöne und Holde, was ein Weib ziert, hatte sie in sich ausgebildet; es ging eine erziehende Kraft von ihr aus, die unbewußt veredelte. Zwei Talente, die man nur bei Frauen findet, besaß sie in vorzüglicher Weise: sie war eine Meisterin im Pflegen und im Dulden. Das fühlte

man auch ihrer Kunst an. Sie strömte ihr Herzblut aus, wenn sie uns als Griseldis in Abgründe weiblichen Leidens blicken ließ und die grellen Dissonanzen dieses Lebens in einer erhabenen Resignation auflöste; sie war Parthenia, bevor sie die Parthenia spielte, denn gerade das Erziehen durch Liebe war recht ihr Element. Durch die Würde ihrer Persönlichkeit hat sie, gleichwie Anschütz, für die Stellung des Schauspielers in der bürgerlichen Gesellschaft Großes geleistet; dem jungen Volke fiel diese Frucht in den Schoß, und es zeigt, natürlich mit rühmlichen Ausnahmen, nicht übel Lust, sie leichtsinnig wieder wegzuwerfen.

Julie Rettich ruht nun in der kühlen Erde; aber eine doppelte Unsterblichkeit ist ihr sicher: sie wird fortleben in den Überlieferungen ihrer Kunst, und jeder redliche Mensch, der einen Hauch ihres reinen Waltens verspürt, wird es Kindern und Enkeln weitererzählen, daß sie nicht nur eine berühmte, sondern eine tugendhafte und gütige Frau gewesen, deren Größe gerade auf dieser inneren Tüchtigkeit beruhte.

(Am 15. April 1866)

Karl La Roche

Siebenundsiebzig Jahre alt, zweiundsechzig über-
haupt bei der Bühne, vierzig davon am Burgtheater
— man meint in der Bibel zu blättern und von jenen
herdenweidenden Patriarchen zu lesen, die bekanntlich
ein Steinalter erreichten. Und doch spricht man von
einem Manne, der ohne Spur von Gebrechlichkeit unter
uns wandelt, ja, der durch Rüstigkeit des Körpers und
Frische des Geistes manchen Jungen beschämt. Es
gibt gewisse Berufsarten, welche die Lebensfrist kürzen,
und wieder andere, welche sie auf ungewöhnliche Dauer
erstrecken. Unter den Soldaten und Schauspielern
findet man die meisten blühenden alten Leute. Als
Greis schlägt Vater Radetzky die Piemontesen, der alte
Moltke vernichtet die französischen Heere; noch als
guter Siebziger spielt Anschütz den Erbförster und
Musiker Miller mit ungebrochener Kraft, und Löwe,
der unverwüstliche Künstler, der nicht abdanken, der
nur sterben konnte, machte noch an seinem Lebens-
abende die Wiederaufnahme eines Grillparzerschen
Trauerspiels durch sein wunderbares Spiel möglich.
Bei dem vielen Aufregenden, ja, man sollte glauben
Aufreibenden, was das Soldaten- und Schauspieler-
leben mit sich bringt, muß doch wieder ein erfrischendes
Element, eine erhaltende Kraft in ihm liegen. Schon
der Bühne an sich, der unmittelbaren Nachbarschaft
des Künstlerischen, scheinen solche verjüngende Kräfte

innezuwohnen, wie man es beispielsweise an Heinrich Laube wahrnehmen kann, dem aus den Sorgen um das Wiener Stadttheater eine zweite Jugend erblüht. An keinem aber hat sich die konservative Kraft des Theaters sichtlicher bewährt, als an Karl La Roche. Man mag ihn auf der Bühne, auf der Straße, im geselligen Kreise sehen, sein Anblick wird nicht im entferntesten an die Schwäche oder gar Hilflosigkeit des Greisenalters erinnern. Kräftig und leicht trägt er seine mittelgroße Gestalt, sein Auge blickt klar und scharf, und seiner Rede fehlt es weder an Fluß noch an Nachdruck.

Auch darin bewährt sich die Frische des Mannes, daß ihm ein hervorstechender Zug seines Wesens, sein geselliges Bedürfnis, treu geblieben. Die Einsamkeit ist ihm nur als Kontrast genießbar, die Geselligkeit das Element, worin er lebt und webt. Es gibt keinen liebenswürdigeren Wirt und keinen angenehmeren Gast. Er ist ein Meister in der Ästhetik des Lebens. Wie den gebildeten Zeitgenossen des Plato, ist ihm die höchste Form der Erholung das Symposion, das nicht weinlose, aber auch nicht gedankenlose Zusammensitzen mit Freunden, wobei der Geist für die Gaben des Bechers in ernster und scherzender Rede sich dankbar erweist. Ihm ist das Glück geworden, sich in älteren Jahren ein angenehmes Hauswesen zu gestalten, welches ihn — das schönste gesellige Ziel — in die Lage versetzt, Gastfreundschaft zu gewähren und in Anspruch zu nehmen. Solche Möglichkeit hängt mit der gegen

früher bedeutend verbesserten materiellen Stellung der Schauspieler zusammen, und dann ist auch von dem Goldstrom, der seit der Gründung der Kreditanstalt und dem darauffolgenden Aufschwung der Börse durch die Stadt Wien flutet, ein bescheidenes Bächlein durch befreundete Hände in La Roches Heimwesen geleitet worden. Es war eine dem Künstler und Menschen dargebrachte Huldigung von seiten einer bekannten Finanzgröße. La Roche baute seine Villa am Gmundener See, und hier konnte er sein geselliges Ideal in der freundlichsten Weise verwirklichen. Hier wird es zur Sommerszeit nicht leer, und kommen die Gäste nicht selber, so holt er sie zusammen. Reichtum, vornehme Geburt, Geist, es sind die Schlüssel, welche die Villa des hervorragenden Künstlers und liebenswürdigen Menschen öffnen. Und da das Kapital in Wien, wie wir soeben gesehen, ästhetisch gesinnt ist, so hat auch ein Geschäftsmann, Herr Joseph Mautner — nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter Eduard — das idyllische Treiben in La Roches Villa in vortrefflich gebauten Versen schalkhaft und anmutig besungen.

Das Gedicht ist vom Napoleonstage 1871 datiert und wehrt die Gedanken an Krieg und Politik ab. Wohl hört man allwärts davon singen und sagen:

> Doch hier am Duftgelände
> Des Sees, im stillen Haus,

Da löschen wir die Brände
Der Kriegesfackel aus.*)

Wenn von La Roche die Rede ist, darf die gesellige Seite seiner Natur nicht übergangen werden. La Roche ist nicht ausschließlich Schauspieler, er macht auch Figur in der Wiener Gesellschaft. Der gebildete Mann von geselligen Sitten war noch vor nicht allzulanger Zeit eine Seltenheit unter den deutschen Schauspielern, und es ist das Verdienst La Roches und des bürgerlich tüchtigen Anschütz — von weiblicher Seite half Julie Rettich mit — den letzten Rest des sozialen Vorurteils, welches gegen die Schauspieler bestanden, vollends besiegt zu haben. Und auch in die Kunst La Roches spielt dieses gesellige Wesen des Menschen stark genug hinein . . .

(Am 15. März 1873)

---

*) Wir entnehmen diese Verse der soeben bei Rosner erschienenen kleinen Schrift: „Karl La Roche" von Eduard Mautner, auf welche wir die Verehrer des Künstlers aufmerksam machen. Sie ist mit großer Wärme geschrieben und verarbeitet ein reiches biographisches Material. Der Poet Eduard Mautner hat darin das zitierte Gedicht neidlos aufgenommen; vor den Vorzügen anderer gibt es, nach Goethe, keine Rettung als die Liebe.

Clara Ziegler in Wien

Jedermann erinnert sich des siegreichen Gastspiels, welches Clara Ziegler vor einigen Jahren im Wiener Burgtheater unternommen. Von nichts getragen, als von ihrem hierzulande nicht eben schwer wiegenden Münchener Rufe, traf sie eines Tages in Wien ein, und als sie die heißen Bretter auf dem Michaelerplatz betrat, nahm sie im Sturm die Sympathien des von ihrer Erscheinung geblendeten Publikums. Kaum ein Wort des Tadels erscholl damals unter den Jubelrufen der Bewunderung; die Kritik streckte die Waffen und zog wie ein frommes Tier an dem Triumphwagen der altbayerischen Tragödin. In ihr schien die tragische Muse Deutschlands Fleisch geworden, das längst gesuchte Ideal gefunden zu sein. Der Enthusiasmus des Publikums wirkte auf die Schauspieler des Burgtheaters in verhängnisvoller Weise zurück. Da war kein Weiblein so klein und so stimmarm, daß es nicht auch eine Clara Ziegler sein wollte; man spielte auf den Zehen, um sich der Höhe ihrer Gestalt zu nähern, man nahm die Lungen und den Mund voll, um mit dem gewaltigen Atem ihres Organs zu wetteifern. Das war damals. Heute ist es anders. Soeben hat Clara Ziegler ihr Frühlingsgastspiel im Karltheater beendigt. Diesem Gastspiele fehlten zwar nicht die günstigen Erfolge; allein jene erste Liebesglut, mit der das Wiener Publikum die Münchnerin einst umarmt hatte, war

einer kühleren Anschauung gewichen. In der Kritik bildete sich, wenn nicht eine Opposition, so doch eine Partei, die „mit Bewunderung zweifelte und mit Zweifel bewunderte". Manchmal mußte die Künstlerin sogar ein spitzes Wort hören, und allgemein war das Urteil, daß sie nicht alles zu spielen verstehe, was sie zu spielen sich unterfange. Die Veränderung war groß. Man war eben mittlerweile älter geworden, und ich glaube fast, auch ein wenig verständiger.

Fräulein Ziegler mochte das wohl auch fühlen, aber es sich einzugestehen, dagegen sträubte sich ihre Eitelkeit. In ihrem blinden Selbstgefühl trieb sie ihre Geschmacklosigkeit so weit, daß sie von der Bühne aus gegen die Kritik polemisierte. Fräulein Ziegler kennt nicht die Regel, daß ein Schauspieler auf der Bühne nie etwas sprechen soll, was nicht in seiner Rolle steht. Wenn der Schauspieler seine Rolle spricht, gleicht er einem künstlichen Springbrunnen, den der Dichter mit Wasser speist; wenn er aber auf eigene Faust spricht, so fehlen ihm neunmal unter zehn die geeigneten Mittel, und die Röhre, die sonst so lustig gesprudelt, läßt ein trauriges Quieken und Röcheln vernehmen. Es ist unklug und leichtsinnig, auf solche Weise seinen Geist und seine Gesinnung zu verraten und noch im Ballkleid seiner Rolle das Negligé seines Innern bloßzulegen. Das hat Fräulein Ziegler bei ihrem Abschiedsspiele getan. Noch im Gewande der Medea, nachdem sie eben mit dem Feuer gespielt und zwei Kinder umgebracht hatte, trat sie vor die Rampe

und hielt in eigener Sache eine Ansprache an die Zuschauer. Sie bedankte sich erst für die „Huld und Gnade“, die ihr von seiten des Publikums geworden, um dann gegen die Wiener Kritik einige Hiebe zu führen. Sie meinte: obwohl von verschiedenen Seiten Angriffe auf sie gemacht worden seien, um ihr Gastspiel zu stören, so sei dies, Dank der Güte eines verehrlichen Publikums, doch nicht gelungen. Sie habe sich daraus gar nichts gemacht; sie lache darüber und schließe in der humoristischen Stimmung, wie sie jene Angriffe aufgenommen, indem sie sich mit dem Spruch tröste: „Es sind nicht die schlechtesten ‚Birnen‘, an denen die Wespen nagen“ . . . Eine liebenswürdige Birne, die so mit Wespen um sich wirft, eine Birne, die von dem Safte altbayerischer Urbanität strotzt. Und welche Dreistigkeit in Fräulein Zieglers Behauptungen, und welch ein Galgenhumor in ihrer Heiterkeit! Dreister kann man nicht sein, es mit offener Stirn zu behaupten, man habe ihr Gastspiel stören wollen. Ihr Gastspiel stören; wer hat daran gedacht? Wenn urteilen stören heißt, dann hat Fräulein Ziegler recht. Man hat von einigen ihrer Rollen gesagt, daß sie nicht viel taugen, man hat selbst an ihren glänzendsten Darstellungen Flecken gefunden. Das ist einfach das Recht und die Pflicht der Kritik, das heißt der Unterscheidung des Echten vom Unechten. Darin liegt ebensowenig böswillige Absicht, als wenn der Bergmann das Gold vom tauben Gestein sondert. Wer sich öffentlich hinstellt, muß der Kritik gewärtig sein; er fordert sie her-

aus und muß sie annehmen. Wer über der Kritik stehen will, sinkt leicht unter die Kritik herab, weil er gutem Rate sein Ohr verschließt und in seinen Manieren verhärtet und erstarrt. Will Fräulein Ziegler unfehlbar sein, nun so spiele sie vor ihrem Spiegel . . . Aber wem raten wir? Einer Schauspielerin, die im Gefühle ihrer Größe gegen jeden Tadel gepanzert ist, von deren Schilde der abgeschnellte Pfeil auf den Schützen zurückfliegt. Die süße Birne lacht ja über ihre kritischen Störenfriede! Wirklich, sie lacht? Wer es glauben mag! Wir kennen dieses Lachen, solches Lachen auf Ehrenwort. Es ist von Holz, und dahinter lauern Krampfanfälle, halb zornige, halb verzagte Tränen, abgesagte Aufführungen und abgekürzte Gastspiele. Nein, dieses Riesenmädchen von der Isar, diese wandelnde Nebenbuhlerin der starren Bavaria schlägt nicht aus der Schauspielerart. Auch sie hat Nerven, ist empfindlich und wehleidig; auch ihr schlägt Lob und Tadel ins Gemüt. Und gut für sie, daß dem so ist; denn wäre es anders, so hätte sie wenig von einer Künstlerin. Mag sie immerhin vorgeben, daß sie lache — uns gewinnt solches Lachen nur ein Lächeln ab.

So leicht nun wie Fräulein Ziegler mit der Kritik, wird die Kritik mit ihr nicht fertig. Es muß seinen guten Grund haben, daß sie bei ihrem letzten Gastspiel minder gefallen hat, als bei ihrem ersten. Der Grund liegt auf der flachen Hand. Fräulein Ziegler gehört nicht zu den Künstlerinnen, die bei näherer Bekannt-

schaft gewinnen, an denen bei genauerem Zuschauen neue Seiten, die man früher übersehen, zutage treten. Clara Ziegler vermag mächtige Wirkung auszuüben. Sie überrumpelt, sie verblüfft den arglosen Zuschauer; er glaubt sich gefangen. Er täuscht sich länger oder kürzer; denn ihn auf die Dauer festzuhalten, ihn zu fesseln, dazu gebricht es ihr an der nötigen Kraft. Solche Art von heftiger und rasch nachlassender Wirkung deutet bei der Schauspielerin auf Mängel der geistigen Organisation. Clara Zieglers Kraft liegt in ihren natürlichen Mitteln, die allerdings ungewöhnlich reich sind. An ihrer Gestalt hat die Natur nicht geknickert, sie hat diesen Wuchs vielmehr in glücklicher Geberlaune gebildet. Es ist ein Segen für eine tragische Schauspielerin, solche hohe Gestalt, die den Göttern gleichsam bis an die Schultern reicht; sie ist ein Abbild oder eine Ahnung geistiger Größe, die ohne persönliches Verdienst die Menschen unmittelbar für sich einnimmt. Das Gesicht ist von beredsamen Augen belebt, die Stimme hat Umfang, Fülle, Kraft in seltenem Maße. Sie versteht ihre Stimme wie eine Sängerin und weiß ihr Pomp und Wohllaut zu entlocken. Wenn nun diese schönen sinnlichen Mittel ihr Zusammenspiel beginnen, so steht man wie unter dem Zauber einer Naturerscheinung. Man ist zugleich erquickt und betäubt von den rollenden Donnern dieser Stimme, man folgt mit Erstaunen den großen Bewegungen dieser mächtigen Leiblichkeit. Es gibt freilich ein nüchternes Erwachen aus solchem Rausch, und

wenn man sich die Augen reibt, merkt man bald, daß es zwar gedonnert hat, aber nicht eingeschlagen. Wir reagieren mit der Zeit immer schwächer auf diese heftigen Anläufe gegen unsere Sinnlichkeit, und zuletzt beschleicht uns ein Gefühl der Unbefriedigung, um nicht zu sagen der Langeweile, weil wir hinter dem schönen, wohltönenden Instrument die entsprechende Seele nicht finden können. Clara Ziegler ist leicht auswendig gelernt, weil ihre Innerlichkeit nicht reich ist. Sie ist immer und ewig Fräulein Clara Ziegler, geboren in München, künstlerisch erzogen von Herrn Christen, ob sie nun die Medea darstelle oder die Elisabeth, die Deborah, die Orsina oder irgendeine Rolle in einem französischen Schauspiel. Proteus, der Gestaltenwechsler, ist keiner ihrer Vettern. Zugleich mit der Wahrnehmung ihres geringen geistigen Fonds stoßen uns auch Mängel an ihrer Technik auf. Sie besitzt eine harte, umständliche Aussprache, die sie von Frau Straßmann-Damböck, ihrer Vorgängerin in München, geerbt zu haben scheint. Ihre Rede scheint uns zu sagen: ich bin eine fremde Sprache in dem Munde, der mich spricht, ich bin ein künstlicher Gegensatz zu dem bequemen Dialekte, den diese Zunge von der Windel auf gelallt. Ihre übrige sprachliche Technik, die grellen Kontraste in Ton und Tempo, dieses Sich-Festbohren in einem Worte und wieder das flüchtige Hineilen über ganze Sätze, ist gleichfalls nicht ihr Eigentum. Man kann ihr hieraus allerdings keinen Vorwurf machen, denn das moderne deutsche Schau-

spielwesen stammt überhaupt aus der Fremde. Unter allen Völkern unseres Erdteils hat vielleicht das deutsche am wenigsten Beruf zur Schauspielkunst wie zur Schauspieldichtung. Es ist kein Zufall, daß sich bei uns eine dramatische Literatur erst entwickelte, nachdem sie bei den Engländern, Spaniern und Franzosen schon abgeblüht hatte. Als das dramatische Dreigestirn unserer Klassiker aufging, da schien auch der deutschen Schauspielkunst das Glück zu lächeln. Aber die Tradition, die von unseren großen Bühnenkünstlern ausgegangen, hat sich rasch abgenutzt. Die Dramatiker gingen zu den Franzosen in die Schule; was sollten die Darsteller tun? Vor allem eine dämonische Erscheinung hat auf die moderne Schauspielkunst Deutschlands einen verhängnisvollen Einfluß genommen: Rachel Felix. Unter ihrem Banne erstarrte die alte Schauspielschule der Deutschen, und die Bühne versuchte neue Gänge, ganz zu derselben Zeit, wo auch die deutsche Malerei durch französische Anregung in neue Bahnen gelenkt wurde. Die Rachel war eine Französin, auf eine Jüdin geimpft. Beide Elemente durchdrangen sich in ihr auf das innigste. Dem schärfsten Verstande und der beweglichsten Dialektik vermählte sich das leidenschaftlichste Feuer. Sie war eine gewaltige Rednerin, was nicht ausschloß, daß sie auch ganz liebenswürdig zu plaudern verstand. Sie hatte Töne für Corneille und für Lafontaine. Ihr Stil war ganz aus ihrer Persönlichkeit und aus der französischen Sprache hervorgewachsen. Nun denke man sich,

wie solcher ganz persönliche und nationale Stil in einer altbayerischen Mädchenseele sich ausnehmen, wie er, in deutsche Sprache übertragen, sich gestalten muß. In Clara Ziegler, welche die Rachel auf Umwegen in sich aufgenommen, sehen wir das Ergebnis einer solchen Übertragung. Sie arbeitet mit denselben Mitteln wie die Rachel, ohne die persönlichen und nationalen Vorbedingungen dieser Mittel zu besitzen. Es ist seelenlose Nachahmung, nur erträglich gemacht durch die reiche sinnliche Ausstattung, welche der Münchener Schauspielerin von der Mutter Natur zuteil geworden.

Aber — wird man schließlich fragen — was hast du uns Besseres zu bieten, als diese hochgewachsene, stimmgewaltige Altbayerin? An Gestalt und Organ gewiß nichts Besseres — aber siehe da, verdeckt nicht Clara Ziegler, leiblich genommen, eine andere tragische Schauspielerin, wie eine Löwin eine zierliche Katze? Man kennt sie: es ist Charlotte Wolter. Man stoße sich nicht an dem Worte „Katze"; ist doch eine lebendige Katze in diesem Zusammenhang mehr wert als eine ausgestopfte Löwin! Fräulein Wolter gehört allerdings derselben Schule an, wie Clara Ziegler, nur mit dem einen Unterschied, daß ihr diese Schule nicht so äußerlich sitzt wie ein Kleid. Zwischen ihr und ihrer Schule ist eine innere Verwandtschaft vorhanden. Ich möchte indessen Fräulein Wolters Vorzüge nicht übertreiben. Ich weiß nicht einmal, ob sie Geist besitzt; aber sie besitzt einen geistigen Instinkt, der sie oft das Rechte finden läßt; sie hat Temperament und ist in

Auffassung und Spiel ganz modern-interessant. „Nicht das Höchste", wird man einwenden; „aber doch etwas", muß ich erwidern. Und dieses Etwas, dieses Positive, Rasseartige, Persönliche läßt sie mir bedeutender erscheinen, als ihre äußerlich imposantere Münchener Nebenbuhlerin.

(Am 22. Juni 1873)

Ernesto Rossi als Hamlet und Othello

Theater an der Wien

Den Hamlet von einem romanischen Südländer darstellen zu sehen, gewährt ein eigentümliches Interesse, nicht minder um des Schauspiels als um des Schauspielers willen. Einem rechtgläubigen deutschen Ästhetiker wird es freilich von vornherein als eine arge Ketzerei erscheinen, wenn ein Italiener es wagt, sich schauspielerisch mit Shakespeare's Hamlet zu bemengen. „Was hat er bei ihm zu suchen, was an ihm zu verstehen? Shakespeare ist unser und sein Hamlet erst recht. Was über Hamlet zu denken ist, darüber entscheiden wir; wie er darzustellen, das ist unser Geheimnis. Hat nicht Börne gesagt, ein Deutscher brauche nur mit leserlicher Hand sich selbst abzuschreiben und Shakespeare sei fertig? Hat nicht Freiligrath gesungen: Deutschland ist Hamlet? Und der nüchterne Shakespeare-Enthusiast Gervinus, der weder mit Freiligrath noch mit Börne sympathisiert, teilt er nicht in diesem Punkte die Ansicht der beiden Genannten? Jedem das Seine: uns den Hamlet und euch — nun, was ihr wollt, nur den Hamlet nicht..." An Entschiedenheit, an abweisender Energie läßt diese Ansicht nichts zu wünschen übrig; nur schade, daß sie ein wenig einfältig und jedenfalls stark ver-

altet ist. Es drückt bloß eine gewisse Zeitlage und eine gewisse Zeitstimmung aus, wenn Hamlet und Deutschland in e i n e m Atem ausgesprochen, wenn die Shakespearesche Bühnenfigur und unser Volk als psychologisch sich deckende Größen aufgefaßt werden. Das deutsche Volk, als nationaler Charakter gefaßt, und nicht von Jahr zu Jahr, sondern von Epoche zu Epoche betrachtet, ist nie einer Aufgabe ausgewichen, die ihm, auf seine Schultern gelegt, zu schwer gewesen wäre; ihm hat zum Kopf nie die Faust, zur Faust selten der Kopf gefehlt. Die Deutschen sind als ein Heldenvolk in die Geschichte hereingebrochen, vor sich niederwerfend alles, was ihnen entgegenstand, oder, wo sie der Übermacht begegneten, in einem bis zur letzten Möglichkeit durchgeführten Kampfe heroisch unterliegend. Die Freude an der Tat, an der frischen, blanken Tat, ist ein hervorstechender Charakterzug der deutschen Nation, und selbst Gedanken, die in stiller Kloster-Einsamkeit, unter stummen inneren Kämpfen zur Reife gediehen, sind in weithin wirkende, welterschütternde Taten ausgeschlagen. Das Gewissen hat aus Luther keineswegs, wie aus Hamlet, einen Feigen gemacht, sondern einen Helden. Wohl hatten unglückselige Bündnisse zwischen Fürsten und Pfaffen den vornehmen Stoff dieser Nation zeitweilig zu zersetzen und ihren hohen Tatensinn zu einer den eigenen Busen zerfleischenden Brutalität herabzuwürdigen vermocht; sobald aber ein hervorragender Geist dem Volke edle Ziele wies, da ist der alte, unvertilgbare

Heldenmut wieder hervorgebrochen, und die Geschichte verzeichnete dann Taten, so tüchtig und wuchtig, daß sie den Wunsch hochsinniger Dichter und Historiker erreichten. Nur wer nicht weiter als von einem Tage zum andern denkt, wer blind ist für die Perspektiven, die sich im Völkerleben nach der Vergangenheit und Zukunft hin eröffnen, konnte dem deutschen Volke die politische Tüchtigkeit absprechen. Eine geraume Weile schien die deutsche Nation zu ruhen, allein sie schien es nur; in Wirklichkeit war sie durch allen Wust dichterischer und politischer Romantik hindurch damit beschäftigt, die positiven Resultate der französischen Revolution — jenes welthistorischen Ereignisses, das alle modernen Völkergeschicke beherrscht — in sich aufzunehmen, sie in nationaler Weise in Saft und Blut umzuwandeln. Die tastenden Versuche im praktischen Staatsleben, so unglücklich sie ausfielen, hatten wenigstens das Gute, daß sie die nationalen Ideale in den Gemütern stets lebendig erhielten. Und der Tag blieb nicht aus, wo deutsche Heere, mit allen Segnungen der französischen Revolution begnadet, siegreich nach Frankreich vordrangen, nach diesem armen Frankreich, das fast alle Früchte seiner glorreichen Staatsumwälzung verloren hatte. Deutschland ist Hamlet — wie klingt das widersinnig nach dem Jahre 1870! Gervinus überhamletete den Hamlet, indem er, der doch beständig nach der Tat gerufen, die endlich vollbrachte Tat verkleinerte, ja verdammte. Nein, Deutschland ist nicht

Hamlet, und Hamlet gehört ihm so wenig ausschließlich an, wie das Licht der Sonne. Shakespeare, wie jeder Dichter, gehört dem, der ihn versteht. Italien wird man vom Verständnis der Shakespeareschen Tragödie am wenigsten ausschließen wollen, dieses geistig so vielseitig begabte Italien, welches in den Anfängen seiner Literatur einen tiefsinnigen Dante hervorgebracht, und aus dem noch in den jüngsten Zeiten ein Dichter wie Leopardi hervorgegangen, welcher alles Leid des Lebens in mächtig ergreifenden Weisen besungen hat.

Ernesto Rossi, der italienische Schauspieler, macht übrigens jede Diskussion hierüber überflüssig. Er spielt ganz einfach den Hamlet, und er spielt ihn in manchem Betracht vortrefflich, ja bewunderswürdig. Wo lebt der deutsche Bühnenkünstler, von dem man Schmeichelhafteres sagen könnte? Der deutsche Schauspieler sieht so oft den Wald nicht vor lauter Bäumen, den Hamlet nicht vor lauter Erklärungen. Er spielt häufig Kommentare. Rossi dagegen, ein echtes Schauspielerblut, geht unbefangen und unmittelbar auf den Hamlet los, von dem ihn keine Schulnebel trennen. Er wittert in Hamlet fast den Kollegen, den Schauspieler auf einer höheren Bühne. Mit starkem Akzent betont er Hamlets Freude an dem eigenen Spürsinn, an der Fähigkeit, die Fäden der Tragödie, in die er verwickelt ist, zu entdecken und zu entwirren; die erfindsame Geschicklichkeit Hamlets in Herbeiführung sinnreicher Veranstaltungen, die alle,

wenn sie nicht selbst Theater sind, doch an das Theater streifen, wird von Rossi in voller Breite und mit sichtlichem Behagen auseinandergelegt. Als Hamlet nach den Aufklärungen des Geistes in die Worte: „O mein prophetisches Gemüt!“ ausbricht, da klingt bei Rossi durch den Ton des tiefsten Schmerzes noch ein Beiklang, in welchem sich das Wohlgefallen Hamlets an seinem glücklichen Ahnungsvermögen Luft macht. Sämtliche Szenen, in welchen sich das schauspielerische Element in Hamlet, das gefahrlose Spiel mit dem Ernste geltend macht, werden von Rossi mit erstaunlicher Virtuosität ausgeführt: so die Gespräche mit Polonius, die Schauspielszene selbst und die Szene mit der Mutter, wo die Episode mit der „Ratte“ einen Charakterzug Hamlets bloßgelegt, den Zug nämlich, daß er den Mut zum Handeln findet, wenn ihm die Tat nicht mit offenem Visier entgegentritt. Die Fechtszene, wo der Dichter diesen Hamlet, der ihm nicht standhalten will, in eine Ecke drängt, ihm, dem Todwunden, die Waffe in die Hand drückt und die ungeheure Katastrophe des Trauerspiels auf der Spitze eines Rapiers balanciert — diese Szene führt Rossi mit einer gewissen unbefangenen Freude am Detail aus. Deutsche Hamlets machen in dieser Szene nicht selten den Eindruck, als ob sie schon wüßten, was ihnen bevorsteht. Ganz anders Rossi. Er weiß nichts vom Ende seiner Rolle, er lebt in der Gegenwart, im Augenblick. Hamlets ganzer Sinn geht nach dieser Darstellung in dem Wunsch auf, das vom König vorgeschlagene Kampf-

spiel nach allen Regeln der Fechtkunst und so geschickt als möglich durchzuführen. Das Schauspielerische an Hamlet, sein dem Ernst ausweichender Spieltrieb tritt an dieser Stelle noch einmal aufs klarste hervor. Die falsche Sicherheit Hamlets, die sich in seiner vollen Hingabe an den tückisch eingeleiteten Sport ausspricht, ist von ungewöhnlicher Wirkung; uns ist Zeit gelassen, die Empfindungen, welche die Umstehenden bestürmen, in uns arbeiten zu lassen, und doppelt furchtbar bricht in dieses vermeintliche Spiel die Katastrophe herein. Aber auch der nun wissende Hamlet überstürzt sich nicht in seinem Rächeramte. Obwohl ihm der Tod auf die Fersen tritt, und obgleich er in Minuten nachzuholen hat, was er tagelang versäumt hatte, so hat er doch noch Zeit, die Rache mit einigem Bedachte zu kosten. Das entspringt einem echt schauspielerischen Zuge Rossis, dem Drange nach plastischer Veranschaulichung innerer Vorgänge. Hierin berührt er sich mit dem Geiste des Theaters der Alten, welcher mit Vorliebe breit angelegte Situationen sich ruhig ausleben ließ.

Rossis Othello wirkte noch mächtiger, weil wir uns dieser Rolle gegenüber nicht mit so vielen Vorurteilen beschleppen, wie beim Hamlet. Da brachte er den vollen Reichtum seiner Mittel, die ganze Fülle seines Könnens mit ins Spiel. Ernesto Rossi, in reifem Mannesalter stehend, ist eine Gestalt von mittlerer Größe, um Brust und Schultern breit gebaut, nicht ohne Fülle, aber mit jeder Leichtigkeit der Bewegung

begabt. Der Ausdruck seines Gesichtes ist südlich lebhaft und gleich fähig, den Ernst wie die Heiterkeit widerzuspiegeln. In seinem Munde besitzt er ein eigenes Ausdrucksmittel, je nachdem er ihn bewegt oder enger oder breiter geöffnet läßt. Übertroffen indessen wird sein Mienenspiel von der mannigfaltigen Beredsamkeit seiner Gebärden; die Bewegung seiner Hände, seiner Arme entfaltet die reichste Abwechslung einer dem Worte nachhelfenden Charakteristik. An wechselnden Stellungen der Beine, schönen und kühnen, an Variationen des Schrittes und Ganges ist kein Mangel. Seine Stimme ist ein Bariton mit männlich klingender Mittellage, mit schönen Hilfsmitteln nach oben und unten. Die Sprache hat er ganz in seiner Gewalt, ob er sie nun plastisch dehnt und knetet oder ob er sie wie Hagel ans Ohr schlagen läßt. Eigen sind ihm unartikulierte Laute, mit denen er, wenn er sich mäßigt, merkwürdige Wirkungen erzielt. Es sind unmittelbare Verlautbarungen des Gefühls, zwischen der andeutenden Gebärde und der Bestimmtheit des gesprochenen Wortes mitten innestehend.

Mit solchen Mitteln und solchem Können legte er sich in die Rolle des Othello hinein, aller Zartheit und aller Kühnheit gewachsen, mit welcher der Dichter sein Werk ausgestattet. Die Rolle war mit eigentümlich hellen und freundlichen Farben untermalt; einen argloseren, zärtlicheren Othello hat es nie gegeben. Die sinnlich-gemütliche Liebe zu Desdemona fand ihren bezeichnendsten Ausdruck. Desdemonas

Kopf, ihre Wangen nahm er liebkosend in die beiden Hände; er küßte ihr Mund und Stirne; er schaute ihr innig ins Gesicht und sah ihr entzückt nach, wenn sie von dannen ging. Solche Zärtlichkeit erklärt solche Eifersucht. Aus kleinen Anfängen wuchs diese Leidenschaft mächtig empor, Verstand und Besinnung völlig überschattend. Es war ein überzeugender Zug an diesem Wachstum, eine mächtige Steigerung bis zur Katastrophe. Auf schwache Nerven war dieses Spiel nicht berechnet, so wenig als das Werk des Dichters, der uns in „Othello" das Härteste zumutet. Shakespeare trieb sein Problem mit unbestechlicher Konsequenz bis auf die letzte Spitze, und Rossi ging ihm mutig nach. In der Szene, wo er Desdemona ermordet, kostete er den schauerlichen Reiz der Situation bis auf den Grund des Bechers aus. Aber ebenso gründlich behandelte er das Nachspiel, das der Ermordung der Desdemona nachfolgt, und welches an großartig sühnender Kraft zum Herrlichsten in der tragischen Dichtkunst gehört. Da zog Rossi noch neue Register und ließ seine Rolle in ergreifenden und versöhnenden Akkorden ausklingen.

Nun könnte man schließlich wohl die Schattenseiten in Rossis Spiel hervorheben. Man könnte reden von Mangel an schönem Maße, von realistischen Übertreibungen und von dergleichen Kategorien, mit denen man hervorragende Verdienste zu schmälern liebt. Schattenseiten! Wer weiß es nicht, daß große Gegenstände auch große Schatten werfen! Ich bin schon

wiederholt in Rossis Schatten gesessen und habe mich zeitweise von der Begeisterung abgekühlt, die mir seine Künstlerschaft eingeflößt; aber sobald ich wieder hervortrat, tat es mir der Künstler wieder an, und ich bin warm geworden wie zuvor. Sollte diese Wirkung einmal ausbleiben, dann, aber erst dann werde ich dem Leser Rossis Schattenseiten verraten und ihn einladen, sich mit mir im Kühlen niederzusetzen.

(Am 30. Juli 1873)

Karl Fichtner

Die Leichenreden sind gesprochen, der Trauergesang ist verhallt, und der Künstler selbst, der einst zur heiteren Erbauung der Menschen soviel Atem vergeudet, ruht nun, ein stummer Mann, wohlgeborgen im kühlen Schoße der Erde. Nicht von der Bühne hinweg hat ihn der Tod geholt; schon vor bald neun Jahren ist er, als ein angehender Sechziger, aus seinem Wirkungskreise geschieden, um sich, umgeben und getragen von der Liebe der Seinigen, in ein bescheidenes Privatleben zurückzuziehen. So war es weniger ein öffentliches Unglück, denn ein Schlag für seine Familie, als fast unangemeldet der Tod ihn heimsuchte; die Männer von der Bedeutung Fichtners merkt man sich, auch wenn sie uns jahrelang aus den Augen sind, und es ist ein berechtigter Wunsch, das Gedächtnis des hervorragenden Künstlers an seinem frischen Grabe erneuert zu sehen. So sei denn seine verehrte Gestalt noch einmal heraufbeschworen, und wenn er mit Worten angeredet wird, die schon zum Teile dem noch Lebenden an das Ohr gedrungen, so möge man bedenken, daß eine längst in sich fertige Erscheinung vor unserem geistigen Blicke steht, zu deren Charakteristik kein wesentlich neuer Zug nachzutragen ist.

Nichts auf der Welt hat so wenig den Anschein eines Problems, wie die Aufgabe, von Fichtners Wesen und Wirken ein bezeichnendes Gedankenbild zu

entwerfen. Man greife den Nächstbesten von der Straße auf und frage ihn aus, und seine Ansicht über Fichtner wird mit der Anschauung des Kritikers, der sich hinter dem Tintenfaß müht, im wesentlichen übereinstimmen. Man ist nur der Berichterstatter der öffentlichen Meinung, wenn man über Fichtner schreibt; ihm gegenüber gibt es keine Privaturteile. Und gleichwohl ist die Arbeit so leicht nicht, wie sie zu sein scheint; ja man möchte gleich von vornherein die Palette wegwerfen, weil einem zugemutet wird, ein Bildnis ohne Schatten zu malen. Sonst ist der Tadel die Handhabe, an der man auch das im Grunde Vortreffliche zu ergreifen pflegt; Fichtner aber, als eine durchaus abgerundete Erscheinung, ist so schwer zu fassen, wie eine Kugel. Das einfachste wäre, ihn in Bausch und Bogen zu bewundern, sich in Superlativen zu ergehen und die Ausrufungszeichen nicht zu sparen; aber wie wenig entsprechend wäre dies einem Künstler gegenüber, der seine größten Wirkungen allzeit mit den unscheinbarsten Mitteln erzielte. Am besten ist es vielleicht, die Rolle eines Fremden anzunehmen, der noch in der guten Zeit des Burgtheaters Fichtner zum ersten Male spielen sah und die Empfindungen, die er in ihm erregt, zu schildern versucht.

Wenn man damals „aus Deutschland" hereinkam und im Burgtheater der Aufführung eines Konversationsstückes zum ersten Male beiwohnte, so ging einem — man hat es ja selbst erlebt — eine ganz neue Welt auf. Brachte man sonst das lästige Gefühl nicht von

sich los, daß man es mit bloßen Komödianten, mit mehr oder minder gewandten Aufsagern ihrer Rollen zu tun habe, so kam einem im Burgtheater der Eindruck des vollsten Lebens entgegen. Die Schaubude war verschwunden, man befand sich mitten in der besten Gesellschaft, deren gefällig entgegenkommende Manieren eine gewisse ablehnende Vornehmheit nicht ausschlossen. Ein sachter, abgedämpfter Ton war vorherrschend, so daß in diesem gleichverteilten Elemente jedes treffende Wort, jede geistreiche Wendung doppelt wirkte. Dazu kam ein vollendetes, von frostiger Korrektheit weit entferntes Ensemble, und ein Tempo, dessen bequeme Raschheit ein den Gesamteindruck zerreißendes Verweilen auf Einzelheiten nicht gestattete. Es war eine Lust, zu sehen, wie Schauspieler und Publikum sich auf den Wink verstanden, und was gutes Sprechen und gutes Hören sei, konnte einem da herrlich aufgehen. Unter den weiblichen Künstlern ragte Fräulein Neumann mit ihrem unvergeßlichen Nasenstimmchen unvergleichlich hervor, unter den Männern neben La Roche Karl Fichtner. Die Schlichtheit seines ganzen Behabens mochte einen zwar anfänglich an seiner vielgepriesenen Künstlerschaft zweifeln lassen; bald aber ward man gewahr, daß der Mangel nicht im Künstler, sondern im Zuschauer steckte, welchem der Sinn für die ruhige Wirkung, die von Fichtner ausging, noch nicht erschlossen war. In dem Augenblicke, da wir Fichtner mit herzlichem Leidwesen von der Bühne scheiden sahen, wirkte der Gedanke, daß wir

uns einst an ihn hatten gewöhnen müssen, mit schmerzlichem Humor. Und wie rasch fand man Vergnügen an der Begabung des Mannes, der nichts Unpassendes unternahm, dagegen jede Rolle, die im Bereiche seiner Kräfte lag, mit dem Zauber seiner Persönlichkeit tränkte. Die Rollen, die wir ihn darstellen sahen, liegen ihrem Charakter nach weit genug auseinander. Fichtner trug den Hermelin und den schwarzen Frack mit gleicher Würde, das gewichtige Herrscherwort floß ihm so natürlich von den Lippen, wie die leichte, scherzende Sprache des modernen Lebemannes. Für große tragische Aufgaben war er nicht gemacht, da lag die Grenze seines Talentes; aber wo das Tragische als Episode auftrat, war er dafür wie geschaffen. Valentin, Gretchens Bruder, war in seiner schlichten Darstellung eine erschütternde Gestalt, und nie hat man den übermütigen Mercutio wirksamer darstellen sehen als von ihm. Sein Rudolph von Habsburg in Grillparzers „Ottokars Glück und Ende" nimmt unter seinen Leistungen eine hervorragende Stelle ein; wie er da die Taubenunschuld mit der Schlangenklugheit zu vermählen wußte, war ein Meisterstück ersten Ranges. Seine vornehme, bezaubernde Dreistigkeit als Prinz in „Emilia Galotti" machte das halb bewußte, halb unbewußte Schwanken Emiliens erst begreiflich; sein hinreißendes Wesen rechtfertigte den Dolchstoß des alten Galotti. Wir geben nur Proben, denn wer vermöchte die Rollen alle aufzuzählen, denen Fichtner seine Seele eingehaucht, ja die oft nur lebten, weil er

sie in die Hand nahm? Im leichten Schauspiele war er souveräner Meister, beides: als Spieler und als Sprecher. Das Geheimnis der Wirkung lag hier wie dort in derselben Eigentümlichkeit des Mannes, nach der wir, als der Seele seiner Kunst, endlich fragen möchten.

Künstler, deren hervorragende Eigenschaften kräftige Schlagschatten werfen und die uns in ihren Mängeln Maßstäbe für ihre sonstige Größe an die Hand geben, sind in ihrer Bedeutung leicht erklärt; aber eine so harmonische Natur wie Fichtner, deren Wirkung ganz auf dem glücklichen Gleichgewicht geistiger und gemütlicher Kräfte beruht, entzieht sich eigensinnig der Zergliederung. Er läßt sich immer nur als Ganzes fassen, und jeder, der wahr ist gegen sich selbst, muß bekennen, daß durch Aufzählung einzelner Eigenschaften dem Wesen Fichtners nicht nahezukommen sei. Es gibt indessen ein Wort, das allen auf der Zunge schwebt, so oft von Fichtner die Rede ist, und dieses Wort heißt: liebenswürdig. Liebenswürdigkeit war in der Tat die Seele Fichtners, sie war jene lebendige Mitte, in welcher sich seine sonstigen Eigenschaften trafen, von welcher sie Farbe und Duft empfingen. Liebenswürdigkeit war über seine Gestalt gegossen, sie blickte aus seinen vollen Augen, sie saß auf seinen Lippen und sprach aus jeder Bewegung seiner Hand. Sein bloßes Auftreten pflegte einen Sonnenschein mit sich zu bringen. Fragt man nun, ob diese Liebenswürdigkeit Natur oder Kunst gewesen, so muß man

antworten, daß sich Liebenswürdigkeit — als Herzensgüte, die sich mit Anmut ausspricht — allerdings nicht anbilden lasse, daß sie aber bei Fichtner zur Virtuosität ausgebildet war. Fichtner ist keineswegs als Künstler vom Himmel gefallen, er hat vielmehr eine sehr gründliche Schule durchgemacht. Er begann seine Bühnenlaufbahn damit, daß er ausgelacht wurde, und zwar so empfindlich, daß der verletzte Jüngling auf dem Sprung stand, unter die Soldaten zu gehen. Das Unbeholfene, ja Linkische, das man an dem Anfänger belacht, hat er als Kunst in sein späteres Leben herübergerettet und mit der Darstellung desselben die heitersten Wirkungen erzielt. Einem mehrjährigen theatralischen Wanderleben, in welches er durch die Unsicherheit der deutschen Bühnen hineingezogen wurde, setzte seine Berufung an das Theater an der Wien (1822) ein endliches Ziel. Zwei Jahre darauf, als ein Neunzehnjähriger, trat er in den Verband des Burgtheaters ein. Wir kennen keine Besprechung seiner Leistungen aus jener Periode; aber eine Äußerung der „Österreichischen National-Enzyklopädie", welche noch im Jahre 1835 an Fichtner hervorhebt, daß er in der jüngsten Zeit im Konversationstone bedeutende Fortschritte gemacht, läßt durchscheinen, wie emsig und nachhaltig er an sich müsse gearbeitet haben. Ältere Besucher des Burgtheaters wissen recht wohl, daß Maximilian Korn das Vorbild Fichtners war. Sie betrachten ihn gewissermaßen als Schüler Korns und führen viele von Fichtners stereotypen Ausfüllsbewegungen, wie das

Händereiben, das Spielen mit dem Schnupftuche, das Langen nach dem Halstuche, auf Korn zurück. Durch die reinere Aussprache und den helleren Klang des Organs war übrigens Fichtner dem stets heiseren und mit wunderlichem Anhauche redenden Korn von jeher überlegen, und von allem, was Nachahmung heißen konnte, hatte er sich später gründlich befreit. Fichtner ist somit durch das Burgtheater geschult worden, und glücklicherweise hat er wieder Schule gemacht und läßt seine heilsamen Einflüsse, denen sich kein jüngerer Schauspieler von einigem Talent entziehen konnte, auf dem Burgtheater zurück. Sonnenthal ist dem Fach nach, und zu einem guten Teil auch künstlerisch, Fichtners Erbe; auch Hartmann ist ein wenig von Fichtners Manier gestreift worden. Überhaupt hat Fichtner durch sein persönliches Beispiel wie ein guter Genius gewirkt. Ihm, dem großen Talente, das man allerorten mit offenen Armen empfangen hätte, genügte der verhältnismäßig beschränkte Wirkungskreis des Burgtheaters, und nachdem sein Ruf einmal festgestellt war, schlug er die glänzendsten Einladungen zu Gastspielen grundsätzlich aus. Fichtner, bei dem der bedeutende Künstler auf den besten und gütigsten Menschen gepfropft war, erwies sich stets als der trefflichste Kamerad, und wie er keinen Neid kannte, so hat er auch keinen erfahren. Ihm ward ein Glück zuteil, welches in den Bereich der Fabel zu gehören scheint, das Glück, bedeutend zu sein, ohne Feinde zu haben.

An seinem edlen Künstlerbilde hätte noch ein Zug

gefehlt, wäre Fichtner nicht zur rechten Zeit von der Bühne abgetreten. Wer würde dem zu jener Zeit noch leiblich und geistig rüstigen Mann zugemutet haben, die Bretter zu verlassen, wenn er nicht selbst darauf bestanden hätte? Es war, so schmerzlich es für die Betroffenen auch sein mochte, ein Schritt der höchsten künstlerischen Weisheit. Fichtner, der damals im besten Zuge zu sein schien und wie neu auflebte, besaß hinreichende Klugheit, um den letzten Blütentrieb des reiferen Mannesalters nicht für den Vorboten einer zweiten Jugend zu nehmen. Man kennt solche Scherze der Natur, und ein verständiger Mann läßt sich nicht äffen. So aber, indem Fichtner in voller Kraft von der Bühne zurücktrat, genießt er den Vorteil jener von den Dichtern gefeierten, in jungen Jahren entrückten Götterlieblinge: im Gedächtnis der Menschen als ein ewig Jugendlicher fortzuleben.

(Am 31. August 1873)

Die Meininger in Wien

Ein Theater, welches mit Mann und Maus, mit Kind und Kegel auf Reisen geht, um sich in fremden Städten sehen und hören zu lassen, ist in unserer Zeit, die sich so häufig des Fortschrittes rühmt, eine seltsame Erscheinung. Eine seltsame und, man möchte fast sagen, eine verspätete. Man mag Büchermenschen oder Fachmänner befragen, alle werden sie, als ob es sich um eine ausgemachte Sache handelte, einhellig behaupten, daß der Aufschwung deutschen Schauspielwesens mit der Errichtung stehender Bühnen aufs innigste verknüpft sei. Hamburg und Mannheim, Wien und Berlin werden als ebenso viele Argumente zur Erhärtung dieses Satzes ins Feld geführt. Wandernde Schauspielertruppen, sogenannte „Schmieren", wie sie der Galgenhumor leichtlebiger „Seelenmaler" selbst getauft hat, treiben sich in deutschen Landen nur noch abseits der Heerstraße herum, um Bauern und Kleinstädter mit ihren Späßen zu bewirten oder ihnen das aus Furcht und Mitleid entstehende tragische Vergnügen zu verschaffen; größere Bühnen begnügen sich mit einzelnen Gästen, welche durch die fixen Sternbilder des heimischen Theaterhimmels wie glänzende Meteore oder Kometen fegen. Das Meininger Hoftheater, ein Geschöpf und Lieblingsspielzeug des regierenden Landesherzogs, hat diese Ordnung der Dinge mit Geräusch umgestoßen. Und gewiß nicht zum

Heile höherer Theateraufgaben. Wir meinten immer, daß ein Theater, wie andere Gemeinwesen, mit dem Boden, auf dem es entstanden, verwachsen sei, daß seine Eigentümlichkeit nur an Ort und Stelle, wo selbst relative Schwächen in Vorzüge umschlagen, genossen werden könne. Man gewöhnt sich an Schauspieler, ja man muß sich an die Schauspieler erst gewöhnen, um sie, durch entstellende Flecken und kleine Unarten hindurch, in ihrem wahren Werte schätzen zu lernen; mancher Schauspieler ist, und mit Recht, in Berlin ein Held, der es in Wien, und wieder mit Recht, nicht ist. Es geht mit Schauspielern nicht anders als wie mit geistigen Getränken, deren Beliebtheit, je spezifischer sie sind, desto fester an den Himmelsstrich gebunden ist. Die Meininger in Meiningen, die Wiener in Wien — das scheint uns das Richtige zu sein; da nun die Meininger einmal in Wien sind, so müssen wir uns wohl oder übel mit ihnen befassen, und sie werden sich hoffentlich nicht beklagen, wenn wir sie an Maßstäben messen, die uns die Wiener Bühne in die Hand gedrückt hat. Es ist gewiß nur billig, daß sie die Kritik hier genießen wie Essen und Trinken: nach einheimischem Maß und Gewicht.

Die Meininger sind in Wien aufs beste untergebracht; sie haben das schöne und geräumige Haus an der Wien bezogen, das einst Schikaneder — die Sage von der Liedergewalt des Orpheus verwirklichend — zumeist aus dem Erträgnisse der „Zauberflöte" aufgebaut hat. Und sie bedürfen eines großen

Bühnenraumes, um sich rühren zu können; eine so beschränkte Szene, wie die des Burgtheaters, würde sie krumm- und lahmlegen. Ihre Spezialität beruht nämlich, wie die Aufführung von „Julius Cäsar" dargetan hat, lediglich im Äußerlichen, im dramatischen Beiwerk, wenn man will. Die Dichtung spielt nur die Gelegenheitsmacherin für Entfaltung von Dekorationen, Kostümen und reich bewegten Gruppen und Volksmassen. Wenn die Romantiker, an ihrer Spitze Ludwig Tieck, für die Shakespeareschen Stücke auch die Shakespearesche Bühne mit ihren dürftigen Andeutungen des Schauplatzes und ihren zum Teil anachronistischen Kostümen gefordert haben, so treiben die Meininger, dem realistischen Zuge des Zeitalters folgend, ihren dramatischen Wahrheitssinn, ihr Streben nach augenfälliger szenischer Richtigkeit so weit, daß sie in einem historischen Drama die äußere Gestalt des Zeitraumes, in welchem das Stück spielt, bis auf den letzten Knopf zur Anschauung bringen wollen. Sie szenieren ungefähr, wie Piloty malt. Die Dekorationen der Meininger tragen durchaus den Stempel solchen Bestrebens, und damit man ihre Absicht ja nicht verkenne, entwickelt der Theaterzettel ein förmliches architektonisches Programm. Die Meininger wollen nicht bloß schlechtweg korrekt sein in ihren Dekorationen, sie wollen vielmehr, daß man auch wisse, sie seien korrekt; das bringt einen doktrinären Beigeschmack mit sich, der bitter genug auf den Gaumen fällt. So liest man beispielsweise auf dem Theaterzettel, welcher Shakespeares

„Julius Cäsar" gewidmet ist: „Die Szene spielt im dritten Akte in der Kurie des Pompejus und dann auf dem römischen Forum, Aussicht gegen den Palatin und die während der Bürgerkriege zerstörte Kurie des Senats . . ." Nun wollen wir nicht einmal fragen, welches archäologische Genie, und heiße es Ottfried Müller oder Theodor Mommsen, davon unterrichtet sei, wie das Rom Cäsars bis in das Detail hinein ausgesehen habe — wir fragen nur, was in aller Welt hat „die während der Bürgerkriege zerstörte Kurie des Senats" mit Shakespeares „Julius Cäsar" zu schaffen? Er weiß nichts davon, und wir, seine Zuschauer, brauchen auch nichts davon zu wissen. Diese umgestürzten Säulen und Pilaster sind ebensogut Phantasiebilder wie das Rom, welches sich der nächste beste Dorfmaler aus der Tiefe seines Gemüts und seines Farbenkastens geholt hat. Übrigens verdrießt uns weniger die „Korrektheit" der Dekorationen, als ihre Prätension, korrekt zu sein. So etwas malt man auf die Leinwand und verliert weiter kein Wort darüber. Dann kann man auch dankbar sein und sagen: Seht, was für hübsche Dekorationen ihr habt; sie sind so hübsch, daß sie nicht einmal den poetischen Eindruck stören! Ein solches Lob ist wohl das beste, das man erteilen mag, denn es ist nicht von außenher gesagt, sondern mitten aus dem Kern der in Betracht stehenden Dichtung heraus, die doch wohl auf der Bühne das erste und das letzte Wort hat, wobei für den äußeren Aufputz immer noch ein paar höfliche Redensarten

übrigbleiben. Ungefähr das gleiche gilt von den Kostümen, auf welche die Meininger kein minderes Gewicht legen. Das Kleid ist dem Leibe näher als die Dekoration, in ihm spricht sich unmittelbar etwas Moralisches aus, und so mag der Regisseur schon einige Mühe darauf verwenden. In den Volksszenen, wie sie die Meininger geben, spiegelt sich etwas von dem Rom Cäsars, in welchem die Welt zusammenströmte; nicht nur der Römer kommt darin zur Erscheinung, sondern auch der Grieche und der Barbar. Mögen die antiken Zeugnisse für die verwendeten Trachten auch verschiedenen Zeiten entnommen sein — das hat wenig auf sich, denn die alte Welt, die noch nicht so tyrannisch wie wir von der wechselnden Mode beherrscht war, hat lange an einem Rock getragen. Doch es gilt nicht allein, das richtige Gewand anzuhaben, sondern auch, es je nach der Situation bald bequem, bald stolz tragen zu können — und man muß es neidlos gestehen, daß es unsere Gäste in dieser Kunst weit gebracht haben. Der Meininger Zeremonienmeister ist nicht weniger lobenswert als der Meininger Schneider.

Und nun zu einem Hauptstolze der herzoglich meiningenschen Theaterregie, zu ihrer Kunst, Gruppen zu stellen, zu bewegen, ineinander überzuführen, bedeutende Menschenmassen reich zu beleben und wie einen Akteur mit fünfzig Köpfen und hundert Armen spielen und reden zu lassen. In diesem Punkte steckt eine Arbeit, deren Geduldsamkeit man eigentlich nur ahnen, kaum begreifen kann. Die Griechen haben ein

Sprichwort für das Unmögliche: Aus Sand Stricke drehen. Man kann daran denken, wenn man die Komparserie des Meininger Theaters in voller Tätigkeit, wenn man diese vielen dummen Kerle — denn dumm ist jeder Deutsche in Sachen körperlicher Geschicklichkeit — so anstellig sich gebärden, bewegen und in die Handlung eingreifen sieht. Das ist ein Wunder, das man gesehen haben muß, und wäre es nur, um es nachträglich unnütz und vielleicht ein wenig lächerlich zu finden. Die Kunst des Regisseurs — Herrn Chronegk, hinter welchem der regierende Herzog steht — beginnt schon bei den einfacheren Gruppen, die sich aus drei bis sechs Personen zusammensetzen. Gewöhnlich werden dergleichen Gruppen, sobald nur das Allernötigste festgestellt ist, sich selbst und ihrem plastischen Trieb überlassen, mag daraus werden, was will. Ganz anders bei den Meiningern. Hier ist alles mit vorschauendem Auge berechnet, mit leitender Hand geordnet, das heißt alles, was sich vorschauend berechnen und ordnen läßt. Wie ein plastisches Bildwerk, das lebendig wird und sich zu bewegen beginnt, ist es anzuschauen, wenn kleinere Gruppen erst jede selbständig für das Auge arbeiten, wie sie dann, wenn die Handlung sie kreuzt, zusammenrückend eine größere Gesamtgruppe bilden und im gleichen Linienfluß sich wieder scheiden und wieder vereinigen. Freilich, vollständig läßt sich dieser plastische Instanzenzug nicht beherrschen, und der Zufall, der witzige Junge, tut manchen kräftigen Einspruch gegen die künstlerische Rundung des

Ganzen. Auch ist Shakespeare zu unruhig für solche Gruppenbildung, zu springend in seiner Leidenschaft, zu wühlend und dialektisch. Es gibt Tragödien von Sophokles, voran die „Antigone", wo sich die Leidenschaft in so einfachen und schönen Linien ausspricht, daß es den Darstellern möglich, ja leicht gemacht ist, sich wie freigelassene Statuen zu bewegen. Dasselbe gilt vom antiken Chore, welcher, gering an Zahl, durch poetisch-musikalischen Rhythmus gebändigt wird. Das fällt weg bei Shakespeare für die kleineren Gruppen wie für die Masse des Volkes. Das Meininger Shakespeare-Volk ist ein Ungeheuer, an dem kein Nerv schlaff, kein Glied unbewegt ist; es stürzt auf seinen Mann los, es weicht zurück, es knirscht und brüllt. Aber es ist ein halbstummes, unartikuliertes Element, für dessen Bewegung das künstlerische Prinzip fehlt. In der Oper ist es für den Chor die Musik; der Chor ist im Zauber der Töne gefangen, von ihm getragen und gehoben; der musikalische Rhythmus ist dieselbe Macht, die in seinen Gliedern lebt; sie befeuert und beherrscht ihn zugleich. Der Chor des Schauspiels, von keiner inneren Fessel gebunden, strebt ins Maßlose; er ist, wenn man die Schleusen zieht, ein wildes Wasser, welches die Dämme des Kunstwerkes einreißt und die bedeutungsvollen dramatischen Einzelgestalten in seinen Wogen begräbt.

Damit hat es allerdings bei den Meiningern keine Gefahr, denn die bedeutenden Einzelgestalten fehlen in ihrer Gesellschaft. Und so berühren wir den wun-

desten Fleck des meiningenschen Hoftheaters und wohl seine eigentliche raison d'être. Man stelle sich einmal die Frage, ob hervorragende schauspielerische Kräfte, ob echte Künstler gewillt wären, das Joch eines so üppig ausgebildeten Schauspielchores zu tragen? Nimmermehr! Sie würden darin eine maßlose Überhebung des Dilettantismus erkennen, sie würden in ihm eine unberechtigt übergreifende Macht erblicken, die alles selbständige Künstlertum knickt. Aus Mangel an bedeutenden Schauspielern hat sich das meiningensche Hoftheater auf jenen dramatischen Sport geworfen, den es nun schwunghaft betreibt. Bei seinem Erscheinen in Wien hat es sich den einzigen Schauspieler, der des Erwähnens wert ist, vom Dresdener Hoftheater ausgeliehen; es ist Herr Dettmer, der Darsteller des Antonius. Er ist ein guter Spieler und Sprecher, und unter den Meiningern geradezu ein Riese.

Nun möchten wir aber heute nicht ohne ein freundliches Wort von unseren Gästen scheiden. Wenn sie auch mit dem Betonen des Äußerlichen gegen Dichter und Dichtung arbeiten, wenn sie auch in einer Richtung treiben, die stets einen Niedergang der dramatischen Kunst bedeutet hat, so sind sie in ihrer Weise doch so exemplarisch, daß man ihnen eine Art Anerkennung nicht versagen kann. Die einseitige Ausbildung einer Richtung hat stets ihr Lehrreiches. Regisseure und Schauspieler können von den Meiningern lernen, wenigstens in Einzelheiten lernen; ihre

Methode aber in Pausch und Bogen nachzuahmen, wird keinem Theaterdirektor einfallen, der den Künstler über den Statisten stellt und gegen Dekorateur und Schneider noch halbwegs auf der Seite des Dichters steht.

(Am 29. September 1875)

Epilog

Der Vorhang ist gefallen über dem Meininger Gastspiel, die Beifallsrufe sind verhallt, und eine große Stille folgt dem geräuschvollen Drang, mit und unter welchem unsere Gäste über die Bretter des Theaters an der Wien geschritten. Sie haben ihr ganzes Können vor uns ausgebreitet, ihre Methode, ihren Stil in einer langen Reihe von Beispielen uns anschaulich gemacht; von ihren Vorzügen und Mängeln ist uns nichts verborgen geblieben. Sie haben Shakespeare und Schiller gespielt, Molière und Kleist, Björnson und Lindner, und alle dramatischen Gattungen durchlaufen, von der Tragödie zur Posse, vom Schauspiel zum Lustspiel. Nun ist es gestattet, die Summe ihrer Leistungen zu ziehen, ein letztes, abschließendes Wort zu sagen. Bevor wir aber an diese Aufgabe gehen, möchten wir noch einige Punkte berühren, die unser zuerst abgegebenes Urteil auf der einen Seite erweitern, auf der andern bestätigen. Wie man sehen wird, haben wir von unserer ursprünglichen Ansicht nichts zurückzunehmen, sondern ihr bloß einiges hinzuzufügen.

Als wir uns über die Meininger zum erstenmal aussprachen, lag uns nur die Aufführung von Shakespeares „Julius Cäsar“ vor. Der Shakespeareschen Tragödie ist ein Shakespearesches Lustspiel gefolgt: „Was ihr wollt“. Daß Deinhardsteins landläufiger Bühnenbearbeitung gegenüber der Text der Schlegelschen Übersetzung wieder hergestellt war, stimmte uns von vornherein günstig; doch glaubten wir, mit dieser literarischen Genugtuung abgespeist zu werden. Wir hegten die Befürchtung, daß mit dem gegebenen Personal und dem Geist, der es beseelt, weder die feineren Teile des Stückes, noch seine komischen Partien einigermaßen entsprechend würden zur Erscheinung kommen. Wo nehmt ihr eine rechtschaffene, heitere und zartsinnige Viola her, wo eine vornehme, lebenslustige und verliebte Olivia? Und diese Narren, Lumpen und Gecken, womit wollt ihr sie bestreiten? Sollte beispielsweise der dürftige Cassius von gestern heute ein unterhaltender Narr sein? O nein, er war ein hohlstimmiger, nüchterner, steifer, in jedem Betracht unerquicklicher Narr, und seine Kumpane machten keine viel bessere Figur. Auf dem Burgtheater haben wir ja den Haushofmeister Malvolio durch La Roche persönlich kennen gelernt, und der Malvolio der Meininger, dieser fade Tropf ohne Shakespearesche Seele, dem man nur dann einen Gefallen tut, wenn man über ihn lacht, sollte an jene authentische Bekanntschaft auch nur entfernt erinnern? Ebenso wenig selbständiger Humor sprach aus den beiden Junkern, dem

Tobias von Rülp und dem Christoph von Bleichenwang; jener rohe, versoffene Lumpenkerl und diese blöde, verlassene Seele voll Feigheit und prätentiösen Gelüsten drückten ihren Charakter nur in der äußeren Erscheinung aus. Nun aber kommt das Wunder: in der Hand der Meininger Regie bilden diese an sich niederen Karten ein vortreffliches Spiel. Wir haben die einzelnen Figuren nie mittelmäßiger darstellen sehen, und doch brachten sie zusammen die Komik des Stückes zu einer Wirkung, wie wir sie zuvor noch nicht erlebt hatten.

Wir wissen wohl, daß die komischen Teile der Shakespeareschen Lustspiele, oder bestimmter ausgedrückt, die possenhaften Partien derselben in Verruf sind, daß man ihnen vorwirft, sie seien roh, leer, ihr Witz und Spaß veraltet. Nun hängt allerdings nichts so sehr mit der Zeit und ihren Bedingungen zusammen als der Witz, der Spaß, der Humor, und eine Komik, welche die Zeitgenossen unmittelbar und wie selbstverständlich angesprochen, versteift sich mit den Jahren und kann schließlich nur durch gelehrte Prozeduren aufgeweicht und wieder genießbar gemacht werden. Ist nun das Niedrigkomische bei Shakespeare von solcher Beschaffenheit, daß es ohne künstliche Hilfsmittel nicht mehr genossen werden kann? Ja und nein — ja im einzelnen, nein im ganzen. Die Wortspiele, die in aller Komik überhaupt am raschesten welken, sind auch bei Shakespeare nicht mehr grün; die Verrenkungen und Umstülpungen der Sprache, die

seinen Zeitgenossen lustig vorkommen mochten, sind es für uns nicht mehr. Aber zurückgeblieben ist ein saftiger Stamm, ein gesunder komischer Körper, wenn sie auch im Boden ihrer Zeit wurzeln und die Luft ihres Jahrhunderts atmen. Das Wirtshaus, die Kneipe ist für jene von gewaltigem Hunger und noch gewaltigerem Durst geplagten pantagruelischen Zeitläufte, wo selbst die jungfräuliche Königin Elisabeth sich fast wie ein Kutscher unserer Tage nährte, die natürliche Atmosphäre, und so wird denn auch der komischen Muse Shakespeares, wo sie „den tiefsten Ton der Leutseligkeit angibt", der Weinbecher nimmer leer. Shakespeare mag noch so stark gegen den Übergenuß gegorener Getränke eifern und das Laster der Trunkenheit (zunächst an den Deutschen) geißeln — er selbst, eine in hochfliegender Begeisterung wie in ausgelassenem Scherz ganz dionysische Natur, liebte den beseligenden Saft der Traube, und man wird wohl von ihm sagen dürfen, was der römische Dichter von dem älteren Kato gesagt hat: daß auch seine Tugend ihr Feuer zuweilen aus ungemischtem Wein geschöpft hatte. Shakespeare freilich ist ein Gott des Weines, stärker als der Wein selbst; aber noch wo er die zerstörenden Wirkungen des Weingenusses darstellt, träufelt er Witz und Humor — und manchmal recht gemütlichen — in den verhängnisvollen Becher. Er ehrt im Mißbrauch noch die göttliche Kraft der Rebe. Nur den ganz gemeinen Trinkbestien, wie es die Lumpenhunde im „Sturm" sind, entzieht er seine Teil-

nahme; dagegen hat er die faule Weingärung, die dem Sektfaß Sir John Falstaff schließlich die Dauben sprengt, unter Entwicklung unsterblicher Witze vor sich gehen lassen. In „Was ihr wollt" läßt Shakespeare der Trinkleidenschaft seiner Zeit frei die Zügel schießen; es wird Tag und Nacht gezecht, gelacht, gejohlt, und die noch übrige Besinnung wird in Vollführung von Schalksstreichen verbraucht. Aber dieses wüste Treiben, von dem sich die Herzensangelegenheiten der beiden frischen Mädchenseelen doppelt lieblich abheben, findet ein mildes Urteil; Leute, deren „Augen schon um acht Uhr früh untergegangen sind", werden am Hof einer feingebildeten, reichen Gräfin geduldet, und den in einem Raufhandel zerschlagenen Junker trifft aus Oliviens Mund keine härtere Sentenz als: „Bringt ihn zu Bett und sorgt für seine Wunde."

Diese niedrigkomischen Elemente in „Was ihr wollt" bringen also die Meininger zu vorzüglicher Geltung. Als die Schauspieler einer kleinen Stadt, wo, aus Mangel an anderweitiger Anregung, das Kneipenleben noch meerschweinchenhaft floriert, sind sie ihrer Aufgabe wunderbar gewachsen. Sie haben noch den frischen, frechen Mut, den Shakespeare, als der Sohn einer derberen Zeit, für seine possenhaften Szenen verlangt. Sie entfesseln jede Figur voll und ganz, aber sie binden sie wieder in einem planvoll ins Werk gesetzten Ensemble. Innerhalb dieses Ensembles wirkt jeder einzelne als Künstler, so wenig er es sonst auch sein mag. Die wüsten Orgien dieser Gesellen

werden amüsant, ihre grobkörnigen Witze lustig, ihre plumpen Intrigen und weinseligen Streiche ergötzlich. In solcher Harmonie geht die Derbheit unter, weil die Virtuosität der Darstellung mehr den künstlerischen Geist als den nackten Inhalt hervortreten läßt. Die beiden Junker, der fette und der magere, der Narr und der Diener, bilden so ein treffliches komisches Quartett, und ihnen gesellt sich noch als frei schwebende Stimme das Kammermädchen Maria, diese heiterste und anschlägigste aller Soubretten, die von Fräulein Bömly (hier können wir endlich einen Namen nennen) höchst unterhaltend dargestellt wird. Sie ist ganz der ausgelassene Schalk, der mit den Verhältnissen spielt, ganz der muntere Kopf, welcher den stumpfen Trunkenbolden die Gedanken, welche sie brauchen, bereitwillig liefert. Diese anmutige Schauspielerin besitzt eine Meisterschaft im Lachen, in jenem breiten, herzlichen Lachen aus vollem Munde, welche zum Lachen zwingt. Mit der Erwähnung dieses Namens ist aber das Kapitel des Löblichen erschöpft. Die Posse hätten wir wohl; wo aber bleibt das Lustspiel Shakespeares, wo Olivia und namentlich Viola? Eine Viola haben die Meininger nicht, wohl aber haben wir sie wieder auf dem Burgtheater gesehen, wie man sie anderwärts kaum sehen wird. Frau Gabillon hat uns diese reizende Hosenrolle gespielt, und nie hat man ein Beinkleid anmutiger ausgefüllt und mit der höchsten Sittigkeit des Spieles zugleich jene höchste Freiheit verbunden gesehen, die aus der bewußten Reinheit der Intentionen

entspringt . . . Es ist nicht unsere Schuld, wenn unsere Gedanken, so oft von den Meiningern die Rede ist, immer burgwärts schweifen.

So mag man den Meiningern hinfolgen, wo man will, es tritt uns stets wieder dasselbe Ergebnis entgegen. Man kann sagen: sie haben aus der Not eine Tugend gemacht. Da ihnen hervorragende Schauspieler nicht zu Gebote stehen, haben sie sich mit dem Aufwand aller ihrer Kraft auf ein untergeordnetes Feld geworfen und es mit saurem Schweiß angebaut. Das bedeutende Individuum fehlt, also stellen wir die Masse in den Vordergrund; der einzelne wirkt nicht, also versuchen wir's mit dem Ensemble; unser Wort zieht nicht, es füllt nicht die Phantasie, also her mit bunten Kostümen und blendenden Dekorationen, und laßt sie ja recht historisch treu sein, damit man für den mangelnden poetischen Eindruck wenigstens durch eine Augentäuschung entschädigt werde. Das sind gewiß lauter berechtigte Seiten der dramatischen Darstellung, aber indem man sie zur Hauptsache macht, bringt man sie selbst um ihre Berechtigung. Ich will eine Dichtung genießen, und ihr kommt mir mit reichen Kleiderstoffen und angepinselter Leinwand; ich will mich am warmen Atem eines Künstlers ergötzen, und ihr werft mir ganze Rotten gestikulierender, summsender und schreiender Statisten entgegen; ich will gerührt, erbaut, erschüttert sein, und statt dessen macht man mich zum geblendeten, verblüfften und bestürzten Maulaffen. Es ist das Hineintragen der Oper und des Balletts in

das Schauspiel; aber was ist eine Oper ohne Musik, ein Ballett ohne Tanz? Das Schauspiel hätte allen Grund, vor der täglich mehr um sich greifenden Macht der Oper auf der Hut zu sein und sich hauptsächlich da zu befestigen, wo sein Wesen und seine Stärke liegt, nämlich im gesprochenen Worte; es sei lieber nüchtern als überschwenglich, es versage sich eher jeden Reiz der Ausstattung, als daß es auf eine einzige Silbe verzichte, in welcher ein Funken poetischen Geistes schläft. In der Kunst gilt vor allem das Individuum; mit diesem und seiner Ausbildung fange man an und nicht mit einer lächerlichen Emanzipation der Massen. Die Meininger, als einzelne genommen, haben noch viel, ja fast alles an sich auszubilden; ihre Technik der Rede befindet sich auf einer so niedrigen Stufe, daß sie, als dramatische Straf-Meininger, wohl einen Vortragsmeister verdienen. Sie können nicht einmal den landläufigen Theatervers sprechen, der dem Sprecher doch von selbst den Mund öffnet, noch weniger natürlich den vielgestaltigen, eminent dramatischen Vers Shakespeares, am wenigsten aber jene rasend gewordenen Jamben der Kleistschen „Hermannsschlacht". Und mit solchen beschränkten künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten will man das deutsche Schauspiel verjüngen und ihm neue Bahnen vorschreiben! Nein, ihr seid groß im Untergeordneten und unbedeutend im Wesentlichen. Man kann von euch lernen, aber man darf euch nicht nachahmen.

(Am 4. November 1875)

Zwei Jubilare: Karl Meixner, Bernhard Baumeister

Jubiläen, wie schon das Wort besagt, haben gewiß etwas Freundliches an sich, nur führen sie leider den Übelstand mit sich, daß sie uns alt machen oder an das Älterwerden wenigstens erinnern. Die Lichter, die man bei Jubiläen anzündet, beleuchten unsere Falten, unser graues Haar. Sie machen uns und mit uns ganze Institute älter. Das wollen aber nur wenige bemerken. So jubiliert man beispielsweise im Wiener Burgtheater entschlossen drauflos und ist fröhlich dabei, weil man nur an das momentan Erfreuliche der Sache denkt. Wer mag, während der Beifall jauchzt und Kränze fliegen, daran erinnert sein, daß hinter der Szene ein Kranker liegt, der bedenklich stöhnt und hüstelt? Und wer vollends hat den Mut, sich einzugestehen: dieser Kranke ist das Burgtheater selbst, und die Jubiläen weisen auf das Zifferblatt hin, wo der Zeiger seinem Ziel unverdrossen zuschleicht? Freilich, dem Burgtheater scheint ein jugendlicher und Jugend erhaltender Geist eingeboren zu sein. Anschütz konnte nicht alt werden, sondern bloß sterben; La Roche hat von Goethe gelernt, bis in das höchste Uralter hinein jung zu bleiben, und Frau Haizinger betreibt diese Kunst auf eigene Hand. Großväter spielen bei uns jugendliche Liebhaber, den Naiven gedeiht der reichste

Kindersegen, und Frauen, welche die Frühlinge eines halben Jahrhunderts hinter sich haben, lassen es sich nicht nehmen, junge Salondamen zu spielen. Kurz, man kann nicht mehr jünger sein, als man es im Burgtheater ist. So wächst das frische Grün durch die reife Ananas hindurch und pflanzt auf dem herbstlichen Fruchtboden das Wahrzeichen des Frühlings auf. Solche Bühnenverhältnisse können rührend sein, aber sie legen auch den Gedanken an ein Ende nahe. Wie lange will man noch spielen, wenn nur das Alter grün, die Jugend aber welk ist? Frische Talente müssen gefunden werden, soll das neue Haus nicht der Sarg des Burgtheaters sein. Müssen gefunden werden? Gewiß, müssen! Wie und wo, das ist das Geheimnis, oder sagen wir lieber, das Talent einer guten Theaterleitung.

Bis diese Hilfe kommt, feiern wir Jubiläen, bekennen wir gleichsam unser Alter. Das haben Karl Meixner und Bernhard Baumeister mit frohem Mute getan, der eine noch in der Vollkraft seines Talentes, der andere in den besten (also nicht weit von den guten) Jahren und als Künstler immer noch in aufsteigender Linie begriffen. Meixner gehört zu den Originalgestalten, zu den Charakterköpfen des Burgtheaters. Schon sein Äußeres scheidet ihn von den anderen, drückt ihm den Stempel des Besonderen und Sonderbaren auf. Kaum mittelgroß, zur Fülle neigend, hält er sich, nach Art kleiner Leute, fest und stramm. Nicht hoch über den Schultern sitzt ein umfänglicher Kopf,

die Haut tiefbraun, das Gesicht scharf geschnitten, unter buschigen dunklen Augenbrauen lebhafte Augen; die hohe Stirn, der es an Gedankenbuckeln nicht fehlt, von schwarzen Haaren gekrönt, die so hart und trocken erscheinen, als ob die Sonne des Morgenlandes sie angesengt hätte. Den festen Kern seines Gesichtes faßt ein Fettrahmen ein, der ein ganzes System ineinandergeschobener Falten bildet. Hier lauern alle mimischen Dämonen einer scharfen Komik, vom schlauen Lächeln bis zum grinsenden Hohne. Meixners Auge weiß zu stechen, zu bohren, zu blitzen, doch kann es auch momentan im Ausdrucke eines unendlichen Wohlwollens aufleuchten. Meixner ist ein Charakterkomiker vom Scheitel bis zur Sohle. Seine Komik liegt weder für ihn noch für den Zuschauer auf der flachen Hand. Die ursprüngliche komische Kraft ist wohl vorhanden, aber sie muß durch Gedankenarbeit gehoben werden. Er braucht daher Zeit und Raum, um komisch zu wirken; er überfällt uns nicht mit komischer Wirkung, er zieht uns vielmehr nach und nach in ihren Kreis hinein. Wenzel Scholz, Beckmann und solche Naturkomiker wirkten unmittelbar durch ihr bloßes Dasein; Meixner dagegen, wie er in der Reflexion wurzelt, fordert die Reflexion zu seinem Verständnisse heraus. Jene konnten den faulsten Zuschauer befriedigen, Meixner verlangt den fleißigsten. Seine Komik will verdient sein. Es hängt mit Meixners Begabung aufs engste zusammen, daß ihm verwickelte dramatische Aufgaben am glänzendsten gelingen, denn je komplizierter und

versteckter eine Rolle angelegt ist, desto erfolgreicher kann er seinen Spür- und Scharfsinn walten lassen. Da er nun ein höchst bedeutender Schauspieler ist, mit allen Mitteln und Finten seines Faches versehen, wird es ihm leicht, jene auseinanderstrebenden Elemente künstlerisch zusamenzufassen. Aus Drähten schmiedet er eine blanke Klinge. Wir haben ihn nie an großen Aufgaben scheitern sehen, wohl aber an kleinen und einfachen, mit denen ein naiver Komiker spielend fertig geworden wäre. Ja Meixner kann in schlichten Rollen durch die Bevormundung des Zuschauers geradezu unerträglich werden. Er scheint in solchem Falle den Zuschauer als einfältig vorauszusetzen, ihm mit der eigenen Schlauheit imponieren zu wollen, wo doch gerade der Schauspieler vom richtigen Geist verlassen ist und seine Rolle durch kritisches Scheidewasser zersetzt. Mehr Verstand als der Zuschauer haben zu wollen — nicht etwa zu haben — wirkt stets beleidigend. Der Vorwurf wird indessen selbst bei einem Jubiläum zu ertragen sein, wenn man von dem Talent eines Künstlers sagt, daß es seine Grenze am Kleinen habe. Welche Berechtigung hätten die Herren Schöne und Reusche neben Meixner, wenn er, der große Herr unter den Komikern, ihnen nicht das Kleine und Kleinste überlassen könnte? Sie leben von den Mängeln seiner Größe, und wenn er ihren Verstand hat, so haben sie sein Glück. Ja, man braucht Herrn Meixner nicht gerade nahezustehen, um zu wissen, daß er zu den Komikern gehört, die bedeutende Anlage zum Unglück-

lichsein besitzen und die stets einen Einfall zu viel und einen Pfennig zu wenig haben. Daß ein so gescheiter, scharfsinniger Mann wie Meixner, und der die Bühne kennt wie seine eigene Tasche, die Würde eines Regisseurs noch nicht erreicht hat, das ist doch eine sehr seltsame Tatsache. Verstand gegen Verstand gehalten, Geist gegen Geist, Sachkenntnis gegen Sachkenntnis — wer nimmt es auf mit diesem jubilierten Theaterkinde? Manche könnten seine Schüler sein, die jetzt seine Meister spielen. Dem Gescheiten will eben das Glück nicht lächeln. Oder sollte vielleicht das der rechte Verstand nicht sein, der nicht auch das Glück hat? Dann wäre Herr Meixner ein Beispiel dieses Verstandes. Und doch, wie bescheiden sind die Ziele seines Ehrgeizes! Die Stelle eines Regisseurs und etwa noch ein gnädiges Lächeln auf eines seiner Knopflöcher, und er wäre so glücklich, als ihm dies sein Talent überhaupt gestattet. Wenn man von der Bühne herab durch vierzig Jahre die Welt erheitert, sollte das Schicksal wohl ein Einsehen haben und so billige Wünsche erfüllen.

Der andere Jubilar des Burgtheaters, Bernhard Baumeister, ist unter allen Verhältnissen ein Kind des Glückes, weil er seiner ganzen Natur nach nicht unglücklich sein kann. Als er vor fünfundzwanzig Jahren nach Wien kam, hatte er im Übermute seines Talents und seiner sprudelnden Kraft das Gefühl, daß ihm die Welt offen stehe. Kein Krug hing ihm zu hoch,

keine Schürze zu tief. Er war ein großgewachsener, breitschulteriger, fest auf den Füßen stehender Naturbursche, ein echt germanischer Mensch, aber ohne die vorlauten blonden Haare. Er fühlte seine Natur als etwas, worin er mit Vergnügen steckte, und das ihm, wenn es ihn auch ärgerte, doch noch Vergnügen machte. Er war ein Humorist, voll Mutterwitz, in seiner freien Weise ein trefflicher Gesellschafter und immer ein unvergleichlicher Kamerad. So haben wir ihn im Leben, so auf der Bühne gesehen. Denn er gab stets sich selbst, hier wie dort. Nur, daß er, naturalistisch beginnend, sich nach und nach des dramatischen Handwerkszeuges bemächtigte und ein Künstler wurde, ohne an seiner gesunden Natur etwas einzubüßen. So kennt ihn Wien seit fünfundzwanzig Jahren — eine Natur, die durch vielfache Zurücksetzung nicht umzubringen war, die aus dem Strudel des Lebens immer wieder als Künstler auftauchte. Wie mächtig er gewachsen, zeigt heute sein Falstaff, der zugleich das Pfand seiner Zukunft ist.

Wir sind in der glücklichen Lage, die denkbar beste Charakteristik Baumeisters zu geben. Wir wollen ihn selbst auftreten lassen. Bei Gelegenheit seines Jubiläums haben wir uns nämlich an ihn gewendet, um von ihm zu erfahren, wie er über sich selbst denke. Er schrieb uns die folgende Antwort:

„Sie verlangen von mir Skizzen meines Komödiantenlebens. Ich habe versucht, einige humoristische Szenen meines Lebens Ihnen wiederzugeben. Können

Sie davon Gebrauch machen, bon! — wo nicht, werfen Sie die Albernheit in den Papierkorb."

Anderes mag in den Papierkorb wandern, aber die autobiographische Skizze Baumeisters soll dem Leser nicht vorenthalten werden. Sie lautet wie folgt:

„Jüngster Sohn einer zahlreichen (zehn) kleinen „Beamtenfamilie, war ich zur edlen Buchdruckerkunst „bestimmt; aber nachdem einer meiner älteren Brüder „wegen Überflusses an Schulden dem Offizier entsagen „und sich dem Komödiantentum in die Arme werfen „mußte, riß es auch mich dazu. Schwerin (Mecklen„burg) war der Geburtsort meiner Kunst. In der Oper „,Norma' erschien ich zum ersten Male auf den welt„bedeutenden Brettern als alter gallischer Priester im „Chor der Rache. Mit mir trat noch eine andere Zele„brität als Norma auf — Jenny Lind! Das war wohl „auch Ursache, warum mein erstes Debüt weniger „epochemachend; die Lind drückte mich! Nachdem ich „ein halbes Jahr im Chor mitgetan, weniger gesungen „hatte, kam mein Stern zum Durchbruch. In der Oper „,Die Hugenotten' hatte ich das Glück, im Soldatenchor „,Rataplan—plan—plan' mit einem Soloplan nach„zuhinken. Das Geheimnis, welches bis dahin meine „Baritonstimme verschleiert, war gelichtet, und diese „meine Goldstimme, vereint mit meiner natürlichen „musikalischen Begabung, führte zu meiner sofortigen „Entlassung. Ich erhielt einen ehrenvollen Ruf an die „vereinigten Hoftheater von Swinemünde, Usedom, „Wollin und Demmin. Schon nach vierzehn Tagen

„war ich ausgesprochener Liebling des kunstsinnigen
„Usedomer Publikums, namentlich im Fach des ‚Die
„Pferde sind gesattelt‘. In einem Drama: ‚Die beiden
„jungen Frauen‘ spielte ich einen meiner unvergleich-
„lichen melancholischen Bedienten. Ich hatte mit einem
„Kollegen, der einen ebenso stark ausgeprägt germa-
„nischen Fuß wie ich sein eigen nannte, gemeinschaftlich
„ein Paar Schuhe. Ich müßte mich sehr irren, oder
„wir sind dies Paar Schuhe gemeinschaftlich auch
„schuldig geblieben, und zwar in monatlichen Raten.
„Mein Schuhkompagnon spielte in demselben Stücke
„einen Charakterbedienten, und da es ein gerader Tag
„war — er hatte die geraden, ich die ungeraden — fiel
„ihm die Benützung der Schuhe und eines schwarzen
„Beinkleides zu. Ich war also genötigt, mir vom ersten
„Heldenvater die Schuhe auszuleihen. Unglaublich,
„aber wahr — diese Schuhe waren mir zu groß! Der
„überflüssige Raum in den Schuhen wurde mit Papier-
„schnitzeln, Werg usw. ausgefüllt. Mein Stichwort fiel,
„ich machte meine Meldung mit gewohntem Glück und
„trat ab. Ich wartete in der Kulisse auf mein neues
„Stichwort und hatte darauf in größter Aufregung
„hinauszustürzen, um der Frau des Hauses den Tod
„ihres Gatten zu melden, der sich soeben eine Kugel in
„die Brust gejagt. Meine Kollegen machten mich darauf
„aufmerksam, daß ich nur einen Schuh anhabe. Gruppe!
„Mein Schuh war nirgends zu finden. Mein Stich-
„wort fällt. Hinaus in einem Strumpf und einem
„Schuh. Siehe da — der verlorene steht einsam in

„der Mitte der Bühne. Wütend stürze ich in meinen
„Schuh und mache dann erst unter frenetischem Jubel
„meine Meldung. Das Stück war aus, aber auch ich
„war aus für Usedom. Ich kam nach Stargard, von
„dort nach Stettin als dritter Liebhaber, sogenannter
„Schmachtlappen. In Stettin erst lernte ich bedeutende
„Künstler kennen, die dort gastierten. Emil Devrient
„begeisterte mich; zum ersten Male sah ich ein, daß ich
„bis jetzt Komödiant gewesen. Mein Ehrgeiz war ge-
„weckt, ich fing an zu lernen. Durch Empfehlung meiner
„Schwester Marie, Liebling des Theaters in Hannover,
„bekam ich einen Antrag mit vierhundert Talern. Dort
„blieb ich zwei Jahre und lernte in dieser Zeit alle be-
„deutenden Schauspieler kennen. Im Jahre 1850 kam
„ich nach Oldenburg als erster jugendlicher Held und
„Liebhaber. Leider schlug mir meine flotte Ader vor
„meinem Auftreten wieder ein Schnippchen. Ich konnte
„am Abend vor meinem ersten Debüt, nachdem ich mit
„Kollegen etwas länger gekneipt — mein Haus nicht
„finden. Ich hatte Straße und Nummer vergessen.
„Ich probierte in ausgelassener Laune meinen Haus-
„schlüssel wohl an dreißig Türen. Es war stockfinster,
„die Öllampen wurden damals um 10 Uhr gelöscht.
„Man hielt mich für einen Einbrecher. Ich wurde nach
„kurzem, aber heftigem Kampfe arretiert und erwachte
„morgens auf der Pritsche der Hauptwache. Nachdem
„das Mißverständnis aufgeklärt, spielte ich abends mit
„furchtbarem Katzenjammer den Marc Anton. Ich
„brauchte nach dieser Leistung lange Zeit, bis ich das

„Vorurteil der Oldenburger besiegte und man mich nicht „mehr für einen Verbrecher hielt. Ich spielte dort in „zwei Jahren alle jugendlichen Helden und Liebhaber „und wurde schließlich sehr beliebt. Im Jahre 1852 „brannte in Wien Fritz Devrient durch. Ich wendete „mich in meiner Bescheidenheit an Laube und erhielt „sofort die kurze Antwort: ‚Kommen Sie, der Name „Baumeister hat guten Klang bei mir.‘ Ich kam, „spielte als erste Rolle den Landwirt, und gefiel. „Zweite Rolle: Flavigneul im ‚Damenkrieg‘ — gefiel „etwas weniger. Dritte Rolle: Bruno in ‚Mutter und „Sohn‘ — fiel glänzend durch, war aber, Gott sei „Dank, schon engagiert. Im Engagement brauchte ich „lange, bis ich mich festsetzte. Erst als Thumelicus im „‚Fechter von Ravenna‘ erhielt ich meinen ersten „Applaus. Ich habe bis jetzt in 288 Stücken gespielt. „Die Abende übersteigen 4000.“

So spricht Bernhard Baumeister. Es ist sein Atem, seine Stimme, sein Gestus. Wir lassen den Vorhang fallen, denn wer wollte nach ihm weiter reden?

(Am 20. Mai 1877)

Ernesto Rossi

Es wäre ungastlich, einen Künstler von dem Range Rossis von Wien scheiden zu lassen ohne Sang und Klang und durch Stillschweigen dem Mimen, dem die Nachwelt, wie nur allzu bekannt, keine Kränze flicht, auch das enge Stück Gegenwart zu verkümmern. Er hat uns jüngsthin im Ringtheater, wie vor fünf Jahren an der Wien und vor mehr als zwei Jahrzehnten im Josephstädter Theater, wo der jugendliche Schauspieler seine ersten Wiener Lorbeern pflückte, große Genüsse bereitet, und wie könnte man sich ihm anders dankbar erzeigen, als durch einige Worte der öffentlichen Anerkennung? Für mich hat Rossi wesentlich ein technisches Interesse, nicht etwa, weil er in allen anderen Stücken, die Verstand und Geist voraussetzen, nicht gleichfalls hervorragend wäre, sondern weil bei ihm die Ausbildung der schauspielerischen Mittel, zumal wenn man sie mit der Durchschnittstechnik unserer deutschen Seelendarsteller vergleicht, eine seltene Vollendung erreicht hat. Als junger Mann arbeitete Rossi mit den überlieferten schauspielerischen Anlagen seines Volkes, allerdings nicht, ohne die selbständige Kraft zu verraten, die er sich mit der Zeit zur höchsten Bewußtheit heraufgebildet. Ernesto Rossi ist romanischer Abkunft, ist Italiener, und dieses einzige Wort sagt viel für einen Schauspieler. Der Franzose, der Italiener kommt schon als Schauspieler auf die Bühne; er ist

der geborene Repräsentant, dem das Wort von der Lippe und die Bewegung von der Hand geht. Er spielt schon im Leben, weil er eine natürliche Freude daran hat, sich selbst darzustellen, seine Seele in den Leib hervorzuarbeiten. Ganz anders beim Deutschen. Der Deutsche besitzt ein eigenes Ungeschick, eine Art Schamhaftigkeit, die ihn hindert, auch mit dem Körper das zu scheinen, was er geistig ist. Eigentlich gegen den Willen der Götter ist er auf die Bühne gegangen, und wenn einmal ein großer deutscher Komödiant erscheint, wie beispielsweise Schröder, der sich, bei allem Festhalten der künstlerischen Würde, sinnlich dermaßen befreit hatte, daß er nach- und durcheinander als Schauspieler und Sänger, als Pantomimiker und Tänzer glänzen konnte, so kommt uns das als wunderbare Bewältigung eines ursprünglich unendlich spröden nationalen Stoffes vor. Wer sieht hier nicht in der deutschen Unbeholfenheit die offene Tür, durch welche der jüdische Genius in die Welt der Bretter eintrat? Die mimische Begabung, die sozusagen leibliche Phantasie des Volkes Israel ist weit reicher als die des deutschen Volkes. Wo der Deutsche seine Seele mühsam, wie aus einem Futteral, hervorholt, ist sie bei unseren Brüdern aus dem Osten schon in lebhafter körperlicher Bewegung. Indem der Jude „mauschelt", d. h. an Leib und Seele zappelt, ist er für uns ruhigere Naturen ein Schauspieler, und wenn man einen jüdischen Roßkamm mit einem deutschen Bauer um ein Pferd handeln sieht, springt der Blut-

unterschied beider Leute deutlich genug ins Auge. Unter Franzosen und Italienern verliert sich dieser Rassenzwiespalt leichter, weil die mimische Begabung, der rasche Geschäftsverkehr zwischen Hirn und Fingerspitze ein ähnlicher ist. Die Italiener — und diese gehen uns im Hinblick auf Ernesto Rossi doch zunächst an — haben eine alte mimische Erbschaft zu verwalten. Würde und Lebhaftigkeit, das aristokratische und demokratische Element der Repräsentation, haben ihnen die Römer vermacht. Wie in den Familien die Art des Gähnens und Lachens, der Wortbetonung und der eigentümlichen Bewegung von Händen und Füßen forterbt, so auch bei Völkern die Art und Weise, sich persönlich zu geben, der mimische Charakter. Manchmal wird auch im Sinne der Vorfahren ein Ruck nach vorwärts gemacht. Man kann die Herausbildung der italienischen Sprache aus der römischen vielleicht als einen mimischen Prozeß bezeichnen, als eine Befreiung aus den Fesseln einer gemessenen, beschränkten Bewegung. Eine bewegtere, vielseitigere Welt sprengte die kompakte Sprachform der Römer, und die geballte Faust löste sich gleichsam in die einzelnen Finger auf. Dante spricht anders als sein Führer Virgil; er spricht bei aller Gedrängtheit lebhafter, mimisch bewegter. Eine solche Sprache, der auch der künstlerische Reiz des Wohlklanges nicht fehlt, trägt den Schauspieler. Die italienische Sprache, vom Sinn der gesprochenen Worte abgesehen, nur klingen zu hören, ist ein ästhetisches Vergnügen.

Auf diesem schönen Instrumente spielt nun Rossi mit vollendeter Virtuosität. Seine Muttersprache ist ihm der bildsame Stoff, der ihm Starkes und Zartes auszudrücken nie versagt, der da hinfährt mit der Geschwindigkeit des Blitzes und auch trifft und einschlägt und nachdonnert wie der Blitz. Nicht bloß in ihrer sinnlichen Fülle, in ihrem musikalischen Wohllaut läßt er diese Sprache ertönen — darin war die Ristori mit ihrer tragischen Altstimme eine unerreichte Meisterin — nein, er übt auch, wo es der künstlerische Zusammenhang fordert, die herbe Entsagung, den Wohlklang dem Sinne zu opfern, das Wort geistig arbeiten zu lassen. Er ist kein Deklamator, er ist ein Charaktersprecher. Mit dem bloßen Worte kann er Wunder wirken. In einem Konzertsaal sprach er zuletzt in Wien ein Gedicht „Cristoforo Colombo", welches die vielbesungene und leider auch vielvermalte Fahrt des Kolumbus nach der neuen Welt behandelt. Es war merkwürdig, wie Rossi für jedes Ding eine Stimme hatte, mit welcher anschaulichen Kraft er die Rede handhabte. Man war auf das Schiff verzaubert, man stieg mit Kolumbus die Leiter der Empfindungen auf und nieder. Wir bangen, ängstigen uns mit ihm, wir geben seine Sache, so fest wir ihm und mit ihm vertrauen, der Meuterei gegenüber schon fast verloren — da erschallt das Zauberwort: „Land — terra!" Es tönt wie von oben, vom Mastkorb herab, wir wissen nicht wie, wir sehen keinen taschenspielerischen Aufwand. Alles blickt unwillkürlich nach

oben, wohin sich das Auge des Sprechers erst nach dem Ausruf richtet, als hätte er ihn selbst erst von oben vernommen. Kurz, es war ein rednerischer Triumph. Solche Fähigkeit im Reden erprobte Rossi vielfach an den schwierigsten schauspielerischen Aufgaben, an Shakespeareschen Rollen. Das scharfe, knappe Wort Macbeths lag ihm nicht minder gut, als die greisenhafte Redseligkeit Lears; bei Othello fand er den geraden, raschen Gang der Leidenschaft so sicher, als er mit grüblerischer Gewandtheit den Winkelzügen der Hamletschen Dialektik nachging. Daß er in modernen Schauspielen, die leider oft nur der Virtuosität das Seil spannten, sich als Sprecher und Redner glänzend hervortat, braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden. Für seine Redekunst und seine Redekünste besitzt Rossi an seiner Stimme ein schönes und williges Werkzeug. Es ist ein Bariton, das echte männliche Organ, welches, mit einer neutralen Mittellage begabt, nach unten und oben an die Kraft- und Empfindungsquellen des Basses und Tenors grenzt. Diese richtige Mitte der Stimme, die vom Kraftmeier und Hämling gleich weit entfernt liegt, ist ein Glück für einen Schauspieler.

Was den Schauspieler im Grunde macht, ist, daß er sinngemäß spricht, und daß er auch für das Auge das ist, was er für das Ohr sein will. So wird erst das Hörspiel zum Schauspiel. Auch nach dieser sichtbaren Seite der Schauspielkunst ist Ernesto Rossi ungewöhnlich reich ausgestattet. An körperlicher Beredsamkeit

hat er kaum einen Nebenbuhler. Alles spricht an ihm und überredet uns. Sein Mienenspiel ist minder mannigfaltig, aber stilvoll und in seiner Einfachheit stets verständlich; doch der Kopf selbst als selbständiges Glied des Körpers und alles, was vom Kopf abwärts liegt, ist voll schöner, anmutiger und überzeugender Bewegung. Rossis Beholfenheit in Bewegung und Gebärde ist erstaunlich, und man muß ihn gleich als Sohn eines Volkes denken, dem der malerische und plastische Genius angeboren, dem die Seele bis in die Fingerspitzen gegenwärtig ist. Noch einmal muß ich auf sein Auftreten im Konzertsaal zurückweisen. Als er sein Kolumbusgedicht beendet hatte, brach stürmischer Beifall los, und Rossi, immer und immer wieder gerufen — man kennt ja die Begeisterungstemperatur der Italiener — konnte nicht oft genug erscheinen. Da nun Rossi nicht das läppische Mittel unserer Philharmoniker an der Hand hatte, ein ganzes Orchester (Blech, Holz und Darm) aufstehen zu lassen, und da er als ernster Künstler des ewigen Herauslaufens müde war, erhob er seine Hand gegen das Publikum und brachte es durch eine in ihrer Anmut gebieterische Bewegung endlich zur Ruhe. Diese rechte Hand Rossis und auch ihre linke Schwester steckt voll dramatischer Tugend. Als Ganzes und in die einzelnen Finger aufgelöst, redet sie eine verständliche und überzeugende Sprache. Die zehn Finger sind bei ihm wie ein Alphabet, das zur Bildung von Wörtern vieler Zusammensetzungen fähig ist. Die Bewegung

der Arme, einzeln, parallel oder in abweichender Richtung, ist bei Rossi ein reichhaltiges Ausdrucksmittel; er ist beredt bis in die Schultern und Beine. Vom bloßen Gesichtspunkte der Gebärden aus sind sein Macbeth und Lear merkwürdige Leistungen. Macbeth, der auf der Schwelle in das Gemach des Königs strauchelt — zwischen Straucheln und Wiederdastehen ist nur das Zwinkern des Auges; Macbeth, der mit Macduff auf Tod und Leben ficht, ein durch leibliche Mittel ausgeführtes psychologisches Gemälde; König Lear, der am Anblick Edgars seinen Wahnsinn ausbrütet; König Lear, seine Tochter Cordelia wieder in den Armen haltend und sie den Rücken herauf mit beiden Händen liebkosend — das und wie vieles andere sind Meisterstücke, an denen der bildende Künstler und der Schauspieler lernen können. Und auch für das Spiel besitzt Rossi an seinem Körper ein glückliches Werkzeug. Er ist mittelgroß, mit breiter Brust und Schulter, gut gegliedert, und obgleich er schon bequemere Formen anzunehmen beginnt, fehlt es ihm nicht an Energie und rascher Beweglichkeit.

Wenn ich nun Ernesto Rossi als solchen exakten Techniker arbeiten sah, fiel mir wiederholt die alte Streitfrage ein, ob der Schauspieler bei seiner Darstellung empfinden oder kalt sein müsse. Diderot hat über diese Frage ein von Geist und Leben sprühendes Gespräch geschrieben: Paradoxe sur le comédien. Diderots Meinung geht dahin, daß der Schauspieler bei seiner Darstellung durchaus kalt sein müsse. Der

Schauspieler gebe nur die äußeren Zeichen der Empfindung, nicht diese selbst. „Sein Schmerzensschrei," meint Diderot, „ist in seinem Ohr notiert. Die Gebärden seiner Verzweiflung hat er auswendig gelernt, vor dem Spiegel einstudiert. Er weiß genau den Augenblick, wo er sein Schnupftuch ziehen und die Träne fließen wird; ihr mögt sie bei diesem Worte, bei dieser Silbe erwarten, weder früher noch später. Dieses Zittern der Stimme, diese zurückgehaltenen Worte, diese erstickten oder gezogenen Töne, dieser Schauer, dieses Zittern der Knie, diese Ohnmacht, dieses Toben — alles ist bloße Nachahmung, auswendig gelernte Lektion, pathetische Grimasse, sublime Nachäfferei, die der Schauspieler eingeübt und behalten hat, die vor ihm stand, da er spielte, die ihm, zum Glück für den Dichter, für den Zuschauer und für ihn selbst, seine vollständige Geistesfreiheit läßt und die, gleich wie andere Leibesübungen, nur seine physische Kraft angreift. Hat er den Soccus oder den Kothurn abgeschnallt, so ist seine Stimme stumpf; er spürt eine große Ermüdung, er wechselt die Wäsche oder legt sich schlafen; aber keine Bewegung bleibt in ihm zurück, weder Schmerz, noch Melancholie, noch Abspannung der Seele. Ihr, die Zuschauer, tragt alle diese Eindrücke mit euch fort. Der Schauspieler ist müde, ihr seid traurig; das kommt daher, weil sich der Schauspieler abgemüht hat, ohne etwas zu empfinden, und ihr empfunden habt, ohne euch abzumühen. Stünde die Sache nicht so, dann wäre die Lage des Schau-

spielers die unglückseligste aller Lagen; er ist ja nicht die Person, die er darstellt, er spielt sie nur, und er spielt sie so gut, daß ihr ihn dafür haltet. Die Täuschung ist nur für euch; er selbst weiß recht gut, daß er jene Person nicht ist . . ." Nicht wahr, das klingt paradox, ketzerisch? Aber sollte es deshalb nicht wahr sein können? Noch weiter als dieser Franzose ist in diesem Stück ein Deutscher, ein großer deutscher Dichter gegangen. Heinrich von Kleist führt in dem merkwürdigen Gespräch „Über das Marionetten-Theater" einen Tänzer vor, der sich als choreographisches Ideal eine vollständige Mechanisierung des Tanzes denkt. Nicht der Mensch, der fehlbar ist, sondern die unfehlbare Maschine soll tanzen. „Er getraue sich zu behaupten," äußert der Kleistsche Tänzer im Gespräch, „daß, wenn ihm ein Mechanikus nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wolle, er vermittelst derselben einen Tanz darstellen werde, den weder er noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande sei . . ." Diese Anschauung ist bei Kleist äußerst geistvoll durchgeführt, nur verläuft sie sich schließlich nach deutscher Weise in die Mathematik und Metaphysik.

Solcher Seitensprung in den Mechanismus und die Mechanik der Kunst lag diesen Zeilen nahe, die ja Ernesto Rossi nur als schauspielerischen Techniker betrachten wollten. Diese einseitige Betrachtung möchte dem italienischen Künstler nicht die geistigen Gaben

absprechen, im Gegenteile, ich weiß wohl, daß Rossi im kleinen Finger mehr Geist besitzt, als mancher deutsche Schauspieler, der sich mit seiner „Innerlichkeit“ etwas weiß, in seiner ganzen Person. Rossi arbeitet mit dem ganzen mimischen Kapital seines Volkes, aber er hat damit gewuchert. Ob er empfindet beim Spiele? Ich weiß es nicht und glaube es kaum. Ob es gelernte Künste sind, die er produziert? Gewiß. Aber ich meine doch, wer solche Künste lernen und so lernen könne, der müsse doch vorher empfunden und aus einem Geiste geschöpft haben, welcher der Vater der Technik und nicht ihr Sohn ist.

(1878)

König Lear im Burgtheater

Anschütz—Wagner—Förster—Hallenstein

Seit Heinrich Laube hat noch jede Leitung des Burgtheaters eingesehen oder dunkel empfunden, daß ein Repertoire dieser Bühne ohne Shakespeares „König Lear" nicht recht denkbar sei, daß ihm mit diesem Trauerspiel etwas vom Besten fehle. Maßgebend für diese Ansicht war nicht ausschließlich der Wert der Dichtung selbst, sondern ebensosehr die unaustilgbare Erinnerung an die großartige Darstellung, die das Shakespearesche Stück, und zumal die Rolle des Lear, im Burgtheater weiland gefunden. „König Lear" ist ein alter Ruhm der Burg, der sich bekanntlich an den Namen Anschütz heftet. So mächtig und alle anderen Rollen des großen Schauspielers überwuchernd war der Eindruck dieser Leistung, daß man, von Anschütz und seiner Kunst sprechend, nur noch von seinem Lear zu sprechen schien. In dieser Rolle, nahm man stillschweigend an, habe dieser Schauspieler die reichen Quellen seiner Natur erschöpft; sie sei sein Bestes, ja überhaupt das Beste der deutschen Schauspielkunst großen Stils. Wer nun das glückliche Alter besitzt, um Anschütz als Lear gesehen zu haben (und das Alter ist nur insofern glücklich, als man Gutes und Schönes erlebt hat), der wird bestätigen, daß die volkstümliche Meinung über Anschütz nicht fehlgriff. Er hat auch sonst bedeutende Rollen gehabt, — sein Musikus Miller,

sein Erbförster sind unvergeßlich, — aber im Lear waren auch diese Rollen mit enthalten, und so gab Lear einen vollständigen Inbegriff seiner Kräfte. Anschütz lebt in der Bühnengeschichte fort als Lear.

Schon frühzeitig ist Lear an Anschütz herangetreten. Er hat die Rolle nicht gewählt, sie ist ihm entgegengebracht, ja aufgezwungen worden. Im Jahre 1821, als er noch kaum dem Burgtheater angehörte, trat Schreyvogel mit der entschiedenen Forderung an ihn heran, er möchte den Lear studieren. Anschütz sträubte sich dagegen. Er war damals sechsunddreißig Jahre alt, hatte erst Liebhaber und jugendliche Helden gespielt, und mit ebenen Füßen ins Fach der Heldenväter hinüberzuspringen, schien ihm bedenklich, ja gefährlich. Indessen wurde das Kraftstück von ihm verlangt, und da er nicht ausweichen konnte, machte er sich mit einem „Es muß sein" an die schwierige Aufgabe. Er nahm es damit gründlich, die Schauspieler von Gottesgnaden würden vielleicht sagen pedantisch. Es war in diesem Manne bei aller Begeisterung eine große nüchterne Kraft, bei allem Sinn für das Hohe eine schlichte bürgerliche Natur, bei aller Macht des Gemütes eine verständige Art, die sich alles klar zurechtlegt. Er war ein wohl und wohnlich eingerichteter Geist. Hatte ihn die poetisch-dramatische Wucht des Lear erst geschreckt, weil seine eigene Kraft ihr zu erliegen drohte, so suchte er nun seiner Rolle auf dem Wege der Analyse beizukommen. Er flog nicht begeistert über die Sache hin, sondern gleichsam auf Fuß-

steigen ging er den Absichten des Dichters nach. Anschütz schrieb seine Gedanken nieder, und diese Niederschrift ist uns in seinen „Erinnerungen" erhalten. „Ich denke mir den Lear," so beginnt Anschütz, „als einen munteren, rüstigen und jovialen Greis, der seine letzten Jahre noch sorglos und heiter verleben will, und deshalb alle Regierungslasten von sich entfernt, und auf kräftigere Schultern überträgt . . ." So schlicht und klar, ohne Doktrin und Spekulation, wie dieser Anfang, spinnt sich das ganze Schriftstück fort; man gewahrt Lears Charakter und sieht aus diesem Charakter, aus seiner übereilten Tat und den sie begleitenden Umständen das ungeheure Schicksal des Mannes sich gleichsam logisch entwickeln. Ein solches Bedürfnis, klar zu sehen, besaß Anschütz durchaus, und er ging nicht auf die Bühne hinaus, bevor ihm nicht jedes Wort, jeder Ton, jede Stellung feststand. Es war seine Überzeugung, „daß der Schauspieler nur bei innerer Ruhe imstande sei, seine Aufgabe zu überblicken, die Ausführung anzuordnen und durch zweckmäßige Verteilung seiner Mittel zu beherrschen." Das mag trocken gesprochen sein und gar nicht im Sinne jener Enthusiasten, die in der Kunst alles Gelingen der Begeisterung des Augenblickes zuschreiben wollen. Aber gerade im Gegenteil: wie kann ich mich der Erregung des Moments hingeben, wenn ich nicht vorbereitet und meiner Sache sicher bin? Alle echte Begeisterung in der Kunst ist eine geschulte, aber allerdings hat sie auch die Schule hinter sich.

Der darstellende Künstler in Anschütz war ein anderer Mensch als der schriftliche Analytiker. Denkend und schreibend suchte er sich seine Sache klarzumachen, auftretend und darstellend war sie ihm klar. Was Anschütz über den Lear geschrieben, gibt keine Vorstellung von der Art und Weise, wie er ihn spielte. Die Bretter der Bühne sind ein Element, das den Schauspieler ganz anders trägt als das Papier. Nun kommt es nicht mehr darauf an, daß er über die Rolle denke, sondern daß die Rolle aus ihm denke. Und so war es bei Anschütz, wenn er den Lear spielte; er schien ihn nicht zu spielen, er schien Lear selbst zu sein. Nicht gleich Iffland, legte er den Lear als einen gebrechlichen Greis an, sondern er gab das Bild des grünen Uralters, das sich noch manches zumuten kann und sich noch etwas mehr zumutet. Mit einem hitzigen Entschlusse, wie er alten Leuten von Temperament eigen zu sein pflegt, schenkt er seine Krone weg, ohne zu bedenken, daß er mit ihr auch seine Würde verschenken könnte. Man sieht ihn von einem rosigen Optimismus beherrscht. Da kommt Cordelia, seine Lieblingstochter, und verweigert ihm die schmeichlerische Huldigung der übrigen Töchter. Hier nun ließ Anschütz nach kurzem, staunendem Befremden sogleich merken, welche Heftigkeit der Empfindung in dem alten Manne wohne. Man hat den Donner grollen gehört und ist vorbereitet auf ein großes Gewitter. In den Gesprächen mit den schnöden Töchtern Goneril und Regan entrollte Anschütz ein reiches Bild von dem

Innern Lears: wie entgegengesetzte Empfindungen sich in seinem Gemüte hin- und herwerfen, wie er wechselt zwischen Liebe und Haß, wie er nicht glauben kann, was er sieht, und wie er der Notwendigkeit, es glauben zu müssen, fast erliegt. Anschütz' Lear war stark und herrlich im Fluchen und Verwünschen; wenn er aber, wie er es pflegte, aus der hohen Tenorlage Töne der Liebe und der Rührung herabholte, und sie an die unmenschlichen Töchter verschwendete, dann war er unwiderstehlich, die Gemüter bezwingend. Das Kind im Greise, das hilflose Kind, das Liebe gibt und fordert, und die zitternden Hände nach einem mitfühlenden Herzen vergebens ausstreckt, wurde von Anschütz im Charakter Lears unvergleichlich betont. Erschütternd, daß Mark und Bein zitterte, mit einem Aufschrei, der uns heute noch im Ohre bebt, gab Anschütz den Moment, da sich das Einbrechen des Wahnsinns in Lears Seele meldet; es war wie der Angstruf und Weheschrei einer untergehenden schönen Welt. Und nun das Eintreten des Wahnsinns selbst, wie er sich an dem verstellten Wahnsinne Edgars ausbrütet, dies Hinhorchen, Geheimtun, Wispern, dieses wollüstige Hineingleiten in das geistige Chaos — man mußte es sehen und hören, denn Worte können es nur andeutend beschreiben. Höchst feinfühlig ging dann Anschütz in den eigentlichen Wahnsinn ein. Shakespeare ist in seinen Darstellungen des Wahnsinns darum so lebensvoll und überzeugend, weil er die tollsten Äußerungen stets, wenn auch mit noch so dünnen Fäden, an die Wirklich-

keit knüpft. Seine Wahnsinnsdarstellungen sind nicht sinnlos, sondern sie geben eine verzerrte, eine verrückte Wirklichkeit wieder. Sein Wahnsinn ist ein Schwärmen von den wirklichen Dingen, ein verworrenes Suchen nach der Vernunft. Wie sachgemäß daher in Anschütz' Darstellung jenes aufmerksame, nun mißtrauische, dann wieder ahnungsvolle Beschauen der Dinge und Menschen, jenes nur zeitweilig durch wilde Rufe unterbrochene Hineinhorchen in sich selbst. Und dann wieder, mit ungebrochenen, mächtigen Lauten verkündigte Anschütz jenen, die ganze Welt verfluchenden tragischen Pessimismus, der aus herben Lebenserfahrungen hervorgegangen. Keine Steigung schien von hier an möglich zu sein, und doch brachte sie Anschütz zustande. In der Szene, da Lear aus dem heilsamen Schlafe erwacht und Cordelia erblickt, — wer beschreibt diese rührenden Töne der Selbstanklage, dieses allmähliche Auftauen des Herzens, dieses kindliche und kindische Jauchzen über das Wiederfinden des hart geschmähten, treuen, liebenden Kindes! Es waren Momente der Rührung, da man sich der Tränen nicht schämte.

Nach solchem Lear wieder einen Lear zu finden, welche Schwierigkeit für das Burgtheater! Indessen, man wollte das Stück, und mußte so auch den Lear wollen, den man gerade hatte. Nach Anschütz hat Joseph Wagner den Lear gespielt. Er hat ihn gespielt, als seine Kraft schon gesunken, und das einst so tönende Metall seiner Stimme stumpf geworden war. Übrigens lag die Rolle nicht in der Richtung seines

Talents; denn Wagner, der mehr auf das Glänzende, unmittelbar Wirksame angelegt war, besaß nicht die Fähigkeit, so verschiedene Elemente, wie sie im Lear liegen, lebendig in sich zu verbinden. Was Wagner auszeichnete, war eine gleichsam animalische Wärme, jene Seele (anima), die im Blut liegt, und die ohne weitausblickenden Geist wohl denkbar und trotzdem, wo sie ausreicht, ihrer großen Wirkung sicher ist. Dann wurde Lear von August Förster gespielt, einem gebildeten, denkenden Schauspieler, der über Lear so gut schreiben könnte wie Anschütz, ohne ihm deshalb als Darsteller an die Schulter zu reichen. Förster hat noch den Lear von Anschütz gesehen, und das sah man seiner Darstellung an. Er täuschte den großen Schauspieler nach, ohne dessen innere Motive zu besitzen. So verhält sich der Napoleon im Wachsfigurenkabinett zum wirklichen — eine schreckliche Ähnlichkeit! Zuletzt nun ist Lear an Herrn Hallenstein gekommen („herabgelangt" sagt man im amtlichen Stil). Natürlich schließen wir jede Vergleichung mit Anschütz aus, die für Herrn Hallenstein beleidigend wäre; aber gewiß steht er höher als seine beiden Vorgänger. Er leidet nicht an der Tradition, höchstens hat er einiges von Rossi gelernt. Herr Hallenstein verfügt über die ungewöhnliche physische Kraft, welche die Rolle des Lear erfordert, ja die Mutter Natur hat ihm noch einen Überschuß gewährt, und er wäre der Mann, nach dem Lear noch einmal den Lear zu spielen. Er hat Nerven von Stahl und eine Stimme dauerhaft wie Blech.

Nun muß man aber sagen, daß sein Lear eine höchst achtungswerte, selbst eine tüchtige Leistung ist. Zur näheren Zergliederung ladet sie nicht ein, wohl aber zu einem Lobe in Bausch und Bogen. In diesem Lear zeigt sich ein mit leiblichen Mitteln wohlversehener Schauspieler, der sein Handwerk versteht, und ein ungemeines Talent des Fleißes besitzt. Leicht läßt sich freilich ein höher gestimmter Lear denken, allein, er ist aus einem Stücke, und so ist Stil in ihm. Uns ist in Herrn Hallensteins Darstellung nur ein einziger Verstoß gegen den guten Geschmack aufgefallen, nämlich, wo er bei den Worten: „Jeder Zoll ein König!" die Hände über den Kopf hinaus bewegt. Lear mag sich bei dieser Stelle in die Brust werfen, aber es ist kein Zuwachs an Würde, wenn man durch die emporgehaltenen Hände die Arbeit für den Zollstab erweitert.

Zuletzt muß man Herrn Hallenstein noch dankbar sein, daß er die Wiederaufnahme des „König Lear" möglich gemacht. Wien kann den Lear nicht missen: er gehört zur Mythologie des Burgtheaters.

(Am 9. November 1879)

Zweites Gastspiel der Meininger in Wien

Bei ihrem zweiten Wiener Gastspiele ist vielleicht die Zeit gekommen, über die vielgefeierten und vielbestrittenen Meininger ein unbefangenes Wort zu sagen, ihnen endlich, wie die Redensart lautet, gerecht zu werden. Seit dem letzten Male ist das Meininger „Kaninchen" zu einer wahren Riesengröße gediehen und hat auch da und dort kleine Junge geworfen. Allerwärts auf unseren Theatern verspürt man den Einfluß der Meininger, ja man hat sich nachgerade daran gewöhnt, ihre schauspielerische Methode als eine große deutsche Bühnenangelegenheit zu betrachten. Bei Gelegenheit ihres ersten Aufenthalts in Wien sind sie hart von uns angelassen worden, und nach dem Urteile mancher Leute ist damals das Kind mit dem Bade ausgeschüttet worden. Versuchen wir einmal, das schreiende Kindlein festzuhalten, indessen das Badewasser ablaufen mag.

Das Prinzip der Meininger, die Dichtung ins Anschauliche hervorzutreiben, hat sich im Verlauf ihres gegenwärtigen Gastspieles wiederholt glücklich bewährt. Wir nennen zuerst Shakespeares „Wintermärchen", an dem sie ihre Geschicklichkeit erfolgreich bekundet haben. Wer wollte auch nicht ein Schauspiel, das sich selbst als Märchen gibt, in den buntesten Farben erblühen sehen, ihm nicht alles, was Ohr und Auge labt,

zur Verfügung gestellt wissen? Es wird glaublicher und wunderbarer zugleich, wenn es zu den Sinnen spricht, und wenn das Auge unmittelbar anschaut, was der grübelnde Verstand nur mühselig zusammenreimen könnte. Der Sprung über sechzehn Jahre hinweg, der uns im Buche nicht ohne Anstrengung gelingt, wie wird er leicht und sicher auf der Bühne getan, wenn uns die Anschauung von dem schweren Schuhwerk der Reflexion befreit! Und so ist es mit allem und jedem, was uns die Sache gibt und die Überlegung erspart. Dem Zuge der Anschaulichkeit haben sich nun die Meininger bei der Szenierung des „Wintermärchens" mit voller Lust hingegeben. Gewänder, Landschaften, innere Räume, alles hat einen märchenhaften Glanz; Gruppen, Bilder, Massenbewegungen, alles ist übersichtlich, lebendig, unmittelbar überzeugend. Das Königsgericht auf offenem Markt wird jedermann als bewegtes historisches Gemälde im Gedächtnis bewahren, da es besser ist, als irgend etwas, das gegenwärtig aus den Werkstätten unserer Maler hervorgeht. Der großen ländlichen Szene haben sich die Meininger mit besonderer Liebe angenommen, indem sie jeden ihrer Bestandteile, der sich durch Gestalt, durch Farbe oder Reiz der Bewegung dem Auge empfiehlt, malerisch ausbeuteten. Man sieht die verliebten Paare zärtlich oder einander neckend; das Plumpe steht dem Lieblichen gegenüber, das Komische dem Ernsten; der Reigen, der Tanz führt anmutige Gruppen herbei; der Marktschreier lockt die Neugierigen und entfesselt

ihre Gesangslust, und zuletzt gewährt das Auftreten der Rüpel ein himmlisches Gaudium. Man gibt sich ganz, man möchte sagen gedankenlos, der glücklichen Folge dieser sich auseinander entwickelnden Bilder hin, ohne sich ein einzigesmal zu fragen, ob vielleicht die Handlung stillstehe. Mag sie doch immer stillstehen, wenn der Stillstand so ergötzlich ist! Und obendrein befinden wir uns ja in einem Märchen, das von Haus aus einen sachten Gang nimmt und dem es wohl gestattet sein mag, die Blumen am Wege zu pflücken.

Ja, Märchen über Märchen, und die Zeit, in der sie spielen — wie Hebbel bei einem seiner Stücke sagt — „die poetische". Die Freizügigkeit der Märchenwelt hat sich Shakespeare und haben sich die Meininger zunutze gemacht. Die Kritik muß über sich selbst lächeln, wenn sie hier mit überlegener Gescheitheit ihres Amtes walten will. Shakespeare mag immerhin Böhmen ans Meer verlegen, er mag zu einer und derselben Zeit das delphische Orakel weissagen und den Giulio Romano malen lassen, er braucht deshalb nicht einmal ein geographisch-historischer Ignorant zu sein, denn die dichterische Selbstherrlichkeit, das absolute Märchenrecht gibt ihm die Befugnis, die Zeiten und Räume dergestalt durcheinanderzuwirren. In ihrer Szenierung des „Wintermärchen" haben die Meininger dem Dichter seine Anachronismen nachgemacht, sei es nun aus Absicht oder aus kongenialer Ungeniertheit. Da ist zum Beispiel unter ihren Dekorationen ein vornehmes Interieur, welches in Geräten und Gemälden

aus verschiedenen Zeiten borgt. Den Mantel des Kamins zieren da Figuren, die dem Giottino angehören könnten, während an einem Betpult ein Bild angebracht ist, dessen aufgeregtes Farbenwesen an die Schule von Bologna erinnert; da trägt ein Sessel das reiche Stilgepräge der Frührenaissance, während ein Kasten in der Ecke durch seine massiven Bänder und sein starkes Schloß an die unsicheren Zeitläufte des Dreißigjährigen Krieges gemahnt. Sprünge über Zeitalter und Länder hinweg, wie bei Shakespeare, eine historische Rumpelkammer, wie bei ihm. Gewiß ein Greuel für den Pedanten, aber über alle diese Ungeschichtlichkeiten und Widersprüche hilft ein wenig Naivität glücklich hinweg. Den Meiningern bleibt jedenfalls das Verdienst, Shakespeares „Wintermärchen" für das Auge lebendig gemacht zu haben. Das Stück erlaubt nicht bloß diese Hilfeleistung, sondern es ist derselben sogar sehr bedürftig. Es ist ein halb künstliches, halb loses Gewebe, das keinen tieferen Anteil in uns erweckt. Als wir es nach langer Zeit wieder sahen, klang uns ein halbvergessenes Urteil wieder im Ohre, das vor einigen Jahren der Literarhistoriker Gödeke über Shakespeares Lustspiel gefällt. In seinem „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung", worin er auch der dramatischen Dichtung Österreichs ein warmes Interesse entgegenbringt, sagt er von Ferdinand Raimund, „daß er allenfalls neben Shakespeare gestellt worden wäre, mit dem er den Vergleich nicht zu scheuen braucht, wenn er nicht das

Unglück gehabt hätte, bloß ein deutscher Dichter gewesen zu sein". „Der Brite," fährt Gödeke fort, „mag geist-reich-manierierter sein in seinen Lustspielen, er mag vom englischen Nationalstandpunkte der erste und einzige Dichter der Welt sein, für uns bleibt er eine relative Größe, wie Raimund für die Engländer; was englischer Humor ist, haben wir sattsam und bis zum Überdrusse aus und an ihm lernen müssen; was deutscher Humor ist, könnten unsere Ästhetiker aus der Hüttenkaufsszene in Raimunds „Alpenkönig" lernen, wenn Tatsachen für sie belehrend wären und nicht alles, was auf unserem Boden wächst, nach dem Maßstabe und Gewichte des Auslandes gewogen und gemessen würde . . ." Den gereizten und bitteren Ton abgerechnet, können wir, im Hinblick auf das „Wintermärchen" und Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind", mit Gödeke wohl einverstanden sein. Auch uns steht das Raimundsche Stück an menschlichem und humoristischem Interesse näher und höher als das „Wintermärchen". Und weil dem so ist, gehört, meinen wir, das „Wintermärchen" von Rechts wegen den Meiningern und ihren sinnlichen Belebungskünsten.

Auch Schillers „Wilhelm Tell" gehört ein wenig den Meiningern, wenn auch aus ganz anderen Gründen. Man sucht nämlich in diesem Schauspiele vergebens nach einem einzelnen Helden. Tell selbst steht nicht höher als alle die anderen Schweizer neben ihm; ein gewisses Mittelmaß geistiger und sittlicher

Begabung ist ihm und ihnen eigen. Nun summieren und potenzieren sich die einzelnen Kräfte zu einem mächtigen, unwiderstehlichen Ganzen, das wie eine gesteigerte Persönlichkeit wirkt. So ist der eigentliche Held des Stückes das Volk selbst. Diesem Helden ist die Rütliszene gewidmet, die Krone der ganzen Dichtung. Hier, unter freiem Himmel, inmitten ihrer Berge, tagt und beschließt die Gemeinde. Hier steift und stützt sie sich auf den breiten Grund des historischen, des gewachsenen Rechtes, fest entschlossen, sich durch Willkür und Gewalt nicht von der Stelle rücken zu lassen. Den Drängern gegenüber schlägt aber dieser historische Sinn unmittelbar in revolutionäre Gesinnung um, die in den herrlichen Versen verewigt ist:

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht!
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.

Wie nun das Volk selbst der Held des Stückes ist, so ist die Landschaft, in welcher es spielt, keine bloße Dekoration, sie ist vielmehr das Element, das diese Jäger, Hirten, Bauern trägt, das sie schützt und mit verteidigen hilft, das durch seine Großartigkeit ihre Seele zu sich emporhebt. Die Natur und das Volk, diese beiden elementarischen Mächte, teilen sich in die

demokratische Szene der Verschwörung auf dem Rütli. Das hat Schiller wohl empfunden, und deshalb hat er es nicht dem Regisseur überlassen, die Dekoration zu erfinden, sondern er hat die eingehendste dekorative Angabe mit eigener Hand geschrieben. Schiller bestimmt den Schauplatz der Rütliszene folgendermaßen: „Eine Wiese, von hohen Felsen und Wald umgeben. Auf dem Felsen sind Steige mit Geländern, auch Leitern, von denen man nachher die Landleute herabsteigen sieht. Im Hintergrunde zeigt sich der See, über welchem anfangs ein Mondregenbogen zu sehen ist. Den Prospekt schließen hohe Berge, hinter welchen noch höhere Eisgebirge ragen. Es ist völlig Nacht auf der Szene, nur der See und die weißen Gletscher leuchten im Mondenlicht . . ." Wer sieht nicht, daß dies keine Dekorationsangabe im gewöhnlichen Stile ist, die nur auf Farbe und Glanz hinarbeitet, daß vielmehr alles auf eine bedeutsame Handlung vorbereiten soll? Ganz in diesem Geiste sind die übrigen szenischen Winke gehalten, und am Schlusse der Szene wird der Regisseur Schiller fast warm, wenn er schreibt und vorschreibt: „Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein, die leere Szene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über dem Eisgebirge . . ." Zugleich als mitverbündete Macht der Schweizer und als symbolischen Spiegel behandelt Schiller in „Wilhelm Tell" die Natur.

Welch ein Treffer für die Meininger, dieses Schauspiel von Schiller! Sie sind ja gerade die Meister in der Behandlung von Volksszenen, in der Herstellung glänzender und blendender Dekorationen. Das Volk der Held, die Landschaft sein Mitverbündeter! Kein Wunder, daß gerade „Wilhelm Tell“ zu den vollendetsten Regieleistungen der Meininger gehörte. Kein Geringerer als Schiller selbst hat uns die Schilderung der Meininger „Tell“-Darstellung vorweggenommen, indem er seine eingehenden szenischen Angaben niederschrieb. Freilich, so glücklich wie hier, ist es ihm mit den Meiningern nicht immer gelungen. Wie fallen bei ihnen die „Räuber“ gegen den „Wilhelm Tell“ ab! In den „Räubern“ stellen sich persönliche Geschicke dar, der Chor tritt zurück, das Individuum vor; man muß einen tüchtigen Karl Moor, einen wirksamen Franz, eine gute Amalie auf die Beine stellen können. Mit einer noch so vorzüglichen Darstellung der Räuberbande selbst, dieses Schwarms verrückter Schwaben, ist es noch lange nicht getan.

Und hier berühren wir die wunde Stelle der Meininger. Sie nehmen die Bezeichnung Schauspiel zu sehr beim Wort. Sie beuten die Dichtung zu einseitig für das Auge aus, und scheinen das Hauptbestreben zu haben, den Schauspieler überflüssig zu machen. Von ihren Schauspielern überragt höchstens Herr Kainz das Mittelmaß, und auch sein Talent ist noch so herb, wie ein frisch gepflückter Holzapfel. Bei den übrigen muß man nicht selten daran denken, daß

das Hauptfabrikat der Stadt Meiningen jene Puppen sind, die zum Entzücken unserer Kinder „Ma-ma“ und „Pa-pa“ sagen können. Ein Schauspieler, der ein Stück auf seinen Schultern tragen könnte, ist unter der Meininger Truppe nicht vorhanden. Hat solche Zusammensetzung des Personals die Bestrebungen der Meininger hervorgerufen, oder haben diese Bestrebungen die guten Schauspielkräfte ausgestoßen? Das Ergebnis ist dasselbe, sei nun die Not zur Tugend oder die Tugend zur Not gemacht worden. Bewegte Gruppe, Bild, Dekoration — das ist den Meiningern alles, und darin sind sie Virtuosen. Die Meininger — oder reißen wir diesem Kollektivbegriff endlich die Maske ab, und sagen wir einfach: Direktor Chronegk, denn dieser ist die Seele des ganzen Unternehmens, — also Direktor Chronegk ist ein in seiner Art bewunderswerter Mann, und wir staunen, daß er immer noch frei in der Welt umhergeht und nicht vielmehr zum Beispiel im Wiener Hofoperntheater als Oberregisseur wirkt. Herr Chronegk hat für alles Szenische ein eminentes Auge und die glücklichste Hand. Er baut und bewegt Gruppen aus drei, zehn, hundert Personen, in welchen jeder einzelne sich zum Ganzen bewegt und ein schönes Verhältnis sich ins andere verschiebt. Er weiß ein Zimmer, einen Saal geschmackvoll einzurichten, er kennt die malerischen Reize der Architektur und der Landschaft. Aber so erstaunlich er in solchen und ähnlichen Dingen arbeitet, so scheint er doch nur für diese Dinge sich zu interessieren. In dem

Sinne seiner Neigung und seiner Technik springt er mit den Dichtungen um. Am Anfange und am Ende jeder Szene braucht er eine Überraschung, einen Effekt, und deshalb pflegt er fast jede Szene von der andern abzuscheiden, sie durch den Zwischenvorhang zu isolieren. Durch solches Vorgehen verliert der Zuschauer das Gefühl des Zusammenhanges, geht der künstlerische Aufbau eines Theaterstückes buchstäblich in die Brüche. Die Dichtung wird vor unseren Augen zerstückelt, was wir sehen sind disjecti membra poetae. Was die Neugier, die Schaulust, die Zerstreuung gewinnt, geht an gesammeltem poetischen Genuß verloren. Mit jener Trennung der Szenen fällt auch die Zwischenaktsmusik weg, und mit ihr ein bedeutendes Stimmungsmittel. Man hat es zwar oft eine Entwürdigung der Musik geheißen, sie zur Ausfüllung der Zwischenakte zu benutzen. Nur was recht und billig ist! Wenn die Musik in der Oper die Dichtung knechtet, kann sie wohl im Schauspiel als Magd dienen. Die Zwischenaktmusik ist unserem Gefühl nicht entbehrlich; durch ideale Fäden knüpft sie Akt an Akt, und selbst wenn man nicht auf sie achtet, klingt sie dunkel und wohltuend in unserem Innern fort. Wo sie fehlt, macht sich ein nüchternes Element im Theater geltend.

Es wäre unverzeihlich, wollten wir schließlich den Meiningern nicht für manchen Augenschmaus dankbar sein. Sie sind einseitig, aber in ihrer Einseitigkeit bedeutend. Sie sind nicht nachahmenswert, aber

jeder Regisseur kann von ihnen lernen. Zwar bereichert durch sinnliche Anschauung, aber innerlich nicht erbaut, kehren wir zurück zu der echten Kunst. Man hat oft das Gefühl, daß die Meininger eigentlich für die tauben Menschen spielen. Nach der Sättigung des Auges verlangt auch das Ohr sein Recht. Der gute Schauspieler ist und bleibt doch das A und O der Schauspielkunst.

(Am 15. November 1879)

Tommaso Salvini

Adelaide Ristori, Ernesto Rossi und Tommaso Salvini — so folgen ihre Namen dem Alphabet, nicht der künstlerischen Würde nach, aufeinander — sind alle drei aus der Schule des Advokaten, Patrioten, Revolutionärs und Schauspielers Gustavo Modena hervorgegangen und beherrschen seit ein paar Jahrzehnten die Bühne Italiens, ja durch ihre Gastfahrten diesseits und jenseits des Atlantischen Meeres ein wenig die Bühnen der Welt. Der Einfluß ihres Beispiels ist auch bei uns überall zu verspüren, sei es nun ein schädlicher gewesen, wie weiland bei Julie Rettich, oder ein fördernder, wie bei Sonnenthal und Hartmann. Mögen nun jene drei hervorragenden Künstler im einzelnen noch so weit auseinandergehen, in dem einen Punkte treffen sie zusammen, daß ihr Bestreben vorzüglich darauf gerichtet ist, durch eine gewissenhaft ausgebildete, buchstäblich bis in die Spitze des kleinen Fingers laufende Technik den Eindruck der Wirklichkeit hervorzurufen. Sie sind Schüler der Natur, Realisten, wie alle bedeutenden Künstler. Je nach dem Naturell des einzelnen, seinem geistigen Vermögen, seiner Bildung stuft sich dieser Realismus ab, und in verschiedenen Mischungsverhältnissen sucht sich die Wahrheit mit der Schönheit zu verbinden. So sind die Ristori, Rossi und Salvini trotz des gemeinsamen Ausgangspunktes verschieden geartete Schau-

spieler. An der Vergleichung solcher Verschiedenheiten hat das Publikum ein natürliches Vergnügen, nur daß die Erörterung sich meistens falsch zuspitzt, indem nicht nach der Eigentümlichkeit eines jeden Künstlers geforscht, sondern mit kindlicher Neugierde gefragt wird, welcher von ihnen der größere sei. Die Ristori liegt uns in Wien zu fern, aber Rossi und Salvini gegenüber wird jenes Fragespiel schon seit einigen Jahren getrieben. Seit beide hier gewesen, denkt man sich den einen nicht mehr ohne den andern, scheint man nur den einen durch den andern hindurch zu erblicken. Rossi tritt auf, und man spricht sofort von Salvini: Salvini erscheint auf den Brettern, und gleich ist Rossis Name in aller Munde. Das beste wird wohl sein, den eben anwesenden Salvini einzeln und für sich zu betrachten, als ob es nie einen Rossi gegeben hätte, und dann um der allgemeinen Schwachheit willen einige vergleichende Worte über beide zu sagen. Vielleicht wird sich nicht einmal feststellen lassen, welcher von ihnen der Größere sei; aber muß denn notwendig einer der Größere sein?

Salvini tritt auf, die Bühne belebt sich. Er bemächtigt sich des Ohres, er fesselt das Auge. Er hat sich bewegt, hat gesprochen — Beifall von allen Seiten. Richtig sprechen, sich richtig bewegen, das ist ja der ganze Inhalt der Schauspielkunst, zugleich so wenig und so viel. Dazu gehören gute sinnliche Mittel und die Fertigkeit, sie zu gebrauchen. An seinem Organe besitzt Salvini ein herrliches, jeder mächtigen Wirkung

und jeder feinsten Nüance gewachsenes Instrument. Seine Stimme ist ein voller, weicher Baß, dem aber jede Höhe des männlichen Sprechtones erreichbar ist. An sorgfältiger Ausbildung kann Salvinis Stimme mit dem Organ eines gut geschulten Sängers verglichen werden, ja es ist keine Vergleichung, es ist die Sache selbst. Wie ein Sänger besitzt Salvini verschieden ausgebildete Register, die, ganz wie er es will und braucht, bei ihrem Übergange ineinander einen Bruch zeigen oder sich unmerklich verbinden. Den natürlichen Umfang der Stimme hat er durch ein Falsett erweitert, so weich und biegsam, daß es dem leisesten Ansatz Folge leistet. Salvini verfügt somit über einen Stimmumfang, der keine Grenzen kennt, als die Natur selbst, und seine Skala hat Töne für alle Gefühle und Affekte, für alle Schattierungen von Gefühlen und Affekten. Salvini kann donnern und säuseln, und was zwischen diesen Extremen liegt, anmutiger Sprechton, Plaudern, Flüstern, dann wieder gehaltener männlicher Ausdruck und wie diese unaufzählbaren Dinge sonst heißen mögen — alles bringt er mit Leichtigkeit hervor. Man möchte behaupten: es gibt für einen Mann nicht mehr Dinge zu sagen, als er zu sagen weiß. Glückliche Öffnung des Mundes und leicht bewegliche Lippen unterstützen ihn in dieser Meisterhaftigkeit des Sprechens.

Das Sprechendste in Salvinis Gesicht sind seine lebhaften Augen. Sonst besitzt er jenen allgemeinen Schauspielerkopf, der, an sich selbst nicht bedeutend,

die Möglichkeit vieler Köpfe in sich schließt. Auf die Maske (wie auf das Kostüm) verwendet Salvini große Sorgfalt. Er ist heute nie, was er gestern gewesen und was er morgen sein wird. Das ist der echte Schauspieler, der dadurch gelten will, daß er sich selbst auslöscht; sein Reich ist der Schein, und wirklich zu scheinen sein größter Triumph. Die Muskelbeweglichkeit des Gesichtes, jenes offene Arbeiten der Gedanken und Empfindungen, ist bei Salvini ein nationales Erbgut. Sein Gesicht wird nie nach einer andern Richtung stehen, als gerade nach der Seite, nach welcher ihm die Rolle zu denken vorschreibt. Salvinis Wuchs zeigt gute Mittelgröße, die für das Gefühl gleichsam übersichtlicher zu beherrschen ist, als aufgeschossene Gestalt mit langen Beinen und langen Armen. Trotz eines behaglichen Embonpoints hat Salvini seine ursprüngliche Beweglichkeit nicht verlernt, ist er immer noch ein behender, elastischer Mann mit langem Atem. Was er nun mit Hand und Fuß alles kann, ist erstaunlich. Die Hand, dieses „Werkzeug der Werkzeuge", hat bei ihm so viel Ausdrucksmittel als Finger, ja in der Kombination der Hände oder je nachdem sie offen oder geschlossen sind, steigern sich diese Mittel ins Wunderbare. Arme und Beine haben ihre eigene Technik, der man, wenn Bewegungen rasch aufeinanderfolgen, nicht immer auf die Spur kommt. Wir sahen ihn beispielsweise als Othello Bewegungen, Evolutionen ausführen, die uns nur noch in ihrer Wirkung gegenwärtig sind. So war er in einem leidenschaft-

lichen Moment vom mittleren Theaterraume plötzlich an der Rampe angelangt, daß man glauben mußte, seine Arme seien ihm zu Flügeln geworden; so kniete er nach einer Reihe blitzartig aufeinanderfolgender Bewegungen plötzlich nieder, und der Zuschauer hatte nur die unvergleichliche Wirkung, die er vergeblich auf ihre Ursachen zurückzuführen suchte. Bei solcher Virtuosität des Schauspielers darf man übrigens nie vergessen, daß sie nicht ganz sein persönliches Werk, man muß vielmehr bedenken, daß sie wenigstens der Anlage und Möglichkeit nach eine nationale Erbschaft ist. Der mächtigste Schauspieler wäre nicht imstande, aus sich heraus die Fülle von Gebärden zu erfinden, über welche Salvini verfügt. Es steht hinter ihm ein nationales Gebärdenepos, das mit seinen Formeln durch das ganze Volk geht, von jedem gebraucht und von jedem verstanden.

So macht Salvini die alte Überlieferung wieder wahr, daß der Schauspieler imstande sei, durch bloße Beredsamkeit des Körpers einen dramatischen Zusammenhang anschaulich zu machen — eine Kunst, die in unserm Ballett verkümmert ist. Man denkt an den alten griechischen Philosophen, der, erst ungläubig, dann aber von der Kunst eines Pantomimen tatsächlich überzeugt, mit Entzücken ausrief: „Ich sehe dich nicht bloß, ich höre dich: du sprichst mit den Händen!" . . . Ein solcher Redner mit den Händen ist Salvini. Er wendet seine Gebärdensprache manchmal an, um über die schwache Stelle einer Dichtung hinwegzutäuschen,

dann und wann aber auch, um sich mit seiner Kunst selbst zu regalieren. Worin man stark ist, darin liebt man sich. Ebenso arbeitet er zuweilen mit seiner Kunst des Sprechens. Sie kann gleichfalls der schwachen Stelle einer Dichtung zugute kommen, aber sie kann auch zum Selbstzweck werden. Er hat Momente, wo er in der bloßen Sprache schwelgt, sich in ihrer Klangschönheit berauscht, von ihren gelenken Gliedern, ihrem rhythmischen Fall sich fortziehen läßt. Ein solches Klangkonzert ist ein wahrer Ohrenschmaus; die Sprache, von ihrem eigenen Wohllaut trunken, wirft den lästigen Sinn der Worte ab und schaukelt sich hinüber in den Bereich der Musik. Der Schauspieler steht dann neben dem Sänger.

In Shakespeares Stücken, den Dichtungen eines Schauspielers, wo schon von Haus aus jedes Wort seine Gebärde hat, findet Salvinis Kunst reichlich Nahrung. Er schöpft jede Situation im vollen schauspielerischen Sinne aus. In Wien kennt man Salvinis Othello und Hamlet seit geraumer Zeit, auch sind beide Rollen viel besprochen worden. Wer wollte die Rollen nicht interessant und namentlich schauspielerisch lehrreich finden? Aber nach unserem Gefühl ist Salvinis Othello vielfach zu weich, sein Hamlet zu sehr ins einzelne gearbeitet. Dort jammert und weint er zuviel (zu freigebige Anwendung des Falsetts), hier zerpflückt er häufig die Sätze in Worte, die Worte in Buchstaben. Ein solcher Othello würde seine Desdemona nicht anders aus der Welt schaffen, als sie in Tränen

zu ertränken, und ein Hamlet, der den Monolog: „Sein oder Nichtsein“ so doktrinär zerlegt, wäre in Wittenberg geblieben und Privatdozent geworden. Salvini betont nicht kräftig genug den Mann der Tat in Othello, den Soldaten, der so leicht den Weg zum Schwertgriff findet, und bei Hamlet wird die geistige Behendigkeit nicht genugsam anschaulich gemacht, die mit seiner Schwerflüssigkeit im Handeln in so grellem und für ihn so verderblichem Kontrast steht. Das Schöne in diesen Leistungen kennt man ja ohnehin.

Zwei italienische Schauspiele: „Francesca da Rimini“ von Silvio Pellico und „Sophokles“ von Giacometti, gaben dem berühmten Gaste Gelegenheit, sich mit ganzer Lust seiner nationalen Technik hinzugeben. Tiefere poetische Genüsse waren da nicht zu holen, und wir müssen gestehen, daß wir in beiden Stücken jedesmal mit drei Akten uns begnügten. In „Sophokles“ hebt sich nur die Gerichtsszene hervor, wo der greise Dichter, der Geistesschwäche beschuldigt, seine geistige Gesundheit durch den Vortrag eines Chorgesanges aus dem eben gedichteten „Ödipus auf Kolonos“ darzutun sucht. Dieser Vortrag war eine rednerische Meisterleistung Salvinis. Vergebens hatten wir gehofft, die Schönheit der antiken Tracht von Salvini schauspielerisch ausgenützt zu sehen — er ging jeder Versuchung dazu eigensinnig aus dem Wege und behandelte den an plastischen Motiven so reichen Überwurf der Griechen wie ein lästiges Gewand. „Francesca da Rimini“ ist ein lyrisches Drama, fast möchten wir sagen eine

gesprochene Oper, reich an Sprache und Empfindungs-schönheiten. Wieder ist es der Umschlag der Handlung im dritten Akte, die berühmte Liebeserklärung, die am meisten Wirkung hat. Hier nun war Salvini unerschöpflich an gesprochenen und unartikulierten Lauten der Zärtlichkeit. Solche Balzlaute wären freilich auf der deutschen Bühne unmöglich; sie würden durch Gelächter oder durch Zischen unterdrückt werden. So strenge scheiden sich die nationalen Bühnen. Interessant ist die Tatsache, daß auf Salvinis ausdrücklichen Wunsch vor dem dritten Akte des Trauerspiels eine Walzerpartie (man sagt uns „La Furia“ von Grenado) abgespielt wurde. Die Wahl der Stimmungsmittel gehört zu den Geheimnissen des menschlichen Gemütes. Es gibt Menschen, die weich werden und weinen, wenn sie Schweinefleisch genossen; warum sollten nicht Walzer durch die Kraft des Gegensatzes tragisch stimmen können?

Auf beide Seiten von Salvinis Talent haben wir flüchtige Lichter geworfen, und nun läßt sich der zurückgeschobenen Frage über das künstlerische Verhältnis zwischen Rossi und Salvini nicht länger ausweichen. Die Antwort ist kurz und bündig. Beide, Salvini und Rossi, haben eine gleich große Technik; auch die künstlerische Ruhe im Ausgestalten ihrer Rollen ist beiden gleich. Aber im gelegenen Moment entscheidet sich die Natur, der Charakter eines jeden: die Form des Temperaments kommt zum Vorschein. Salvini kennzeichnet sich durch ein behagliches Auseinanderlegen der Dinge, durch ein schrittweises Eingehen auf

das einzelne; Rossi dagegen hat eine raschere Bewegung, geht entschlossen auf die Hauptsache los. Schon in dem höhergestimmten Organ Rossis kündigt sich dieser Unterschied an, denn was man physisch ist, drückt sich auch künstlerisch aus. Beide sind ohne Zweifel große Schauspieler; aber was wissen wir, wer der größere sei! Wie sie verschieden sind an Temperament, so ist es auch Temperamentssache, den einen dem andern vorzuziehen. Beschaulichere Naturen mit dem Bedürfnis der Eleganz werden auf Salvinis Seite stehen; die Leidenschaftlichen werden zu Rossi halten. Nach unserem Gefühle gibt es keine andere Entscheidung. Übrigens ist der Streit um die beiden schon längst sinnreich gelöst worden. Als Salvini und Rossi einst auf einem italienischen Theater in einem und demselben Stücke auftraten, konnte der Impresario keinen der beiden Namen vor dem andern auf den Theaterzettel setzen. Was tat er? Er ließ die Namen in der Diagonale des Zettels drucken, so daß sie einander schnitten, wodurch das Oben und Unten aufgehoben war. Wir könnten von jenem bühnenkundigen Manne lernen, in der Diagonale zu denken.

(Am 21. Dezember 1879)

Schauspieler über Schauspielkunst

Es ist immer ein Genuß und nicht selten ein belehrender Genuß, den Künstler über seine eigene Kunst reden zu hören. Ist er ein unbefangener Mensch, so plaudert er aus der Schule; ist er ein verständiger Mann, der nachgedacht über sich selbst, so gibt er uns zu dem Was auch noch das Warum. Zu lernen ist da stets, und muß der Nichtkünstler auch daran zweifeln, das innerste Bollwerk der Kunst jemals nehmen zu können, so ist es ihm doch vergönnt, die Parallelen seines Verständnisses immer weiter vorzuschieben. In solchem Sinne wurde mir eine kleine Schrift merkwürdig, welche Coquelin, Mitglied und Mitleiter der Comédie Française, über das Verhältnis des Schauspielers zur Kunst (L'art et le comédien. Paris, Paul Ollendorf) vor kurzem hat erscheinen lassen. Peinlich war mir nur, daß ich den Verfasser nicht in seinem eigentlichen Elemente gesehen, und wenn mich die Sehnsucht nach persönlicher Anschauung schon einem gewöhnlichen Autor gegenüber in einem Grade quält, daß ich gerne wissen möchte, ob er nicht über der linken Braue eine Linse habe oder ob sein rechter Eckzahn nicht gegen die Lippe hervorstehe — welche Qual erst bei einem Autor, der Schauspieler ist und über die Kunst des Schauspielers sich ausläßt. Einer meiner Kollegen, der mit allem vertraut ist, was Paris betrifft, war gerade nicht zur

Hand; wen also geschwind fragen? Am besten gewiß wieder einen Schauspieler. Ich dachte sofort an Adolph Sonnenthal, der sich ja die Pariser Bühnen genau angesehen und dem Coquelin unmöglich entgangen sein konnte. Ich bat ihn, mir in einigen Schlagworten die Eindrücke, die er dem französischen Künstler dankt, zu schildern, und meiner Bitte folgte die Gewährung auf dem Fuße. Nun brennt mir Herrn Sonnenthals Brief in der Tasche, und ich kann ihn nicht für mich allein behalten. Soll ich Herrn Sonnenthal um die Erlaubnis angehen, das kleine Schriftstück zu veröffentlichen? Ach, er ist auf einer Gastspielreise, und ich weiß nicht genau, wo er gegenwärtig das deutsche Publikum entzückt. Der Brief ist wohl einer Indiskretion wert, und indem ich sie begehe, wird mir das Wiener Publikum gewiß dankbar sein. Es wird aus den mitgeteilten Zeilen ersehen, daß Herr Sonnenthal des Wortes mächtig ist, auch wenn ihm nicht von unten eingeblasen wird, und daß er die Liebenswürdigkeit seines schauspielerischen Benehmens selbst auf einen Kritiker ausdehnt, der nicht im Rufe einer übertriebenen Milde steht und dem es, bei aller bewundernden Anerkennung und anerkennenden Bewunderung, nicht immer möglich gewesen, eine Wendung des Tadels zu vermeiden. Und also kurz und gut: Sonnenthal über Coquelin!

„Ich habe Coquelin bei meiner letzten Anwesen-
„heit in Paris 1869 zum ersten Male und leider nur
„in zwei wenig hervorragenden Rollen gesehen, und

„doch war der Eindruck, den gerade Coquelin auf mich
„machte, ein unvergeßlicher und im strengsten Sinne
„des Wortes ein unvergleichlicher. Ich konnte alle
„anderen Größen der Comédie Française, wie Rég-
„nier, Got, Delaunay, Bressant mit unseren Heroen:
„La Roche, Anschütz, Löwe, Fichtner ganz gut ver-
„gleichen; es fanden sich immer verwandte künstleri-
„sche Züge, die ich in mein geliebtes deutsches Burg-
„theater übertragen konnte. Coquelin jedoch ist so
„durch und durch Franzose, spielte so spezifisch franzö-
„sisch, daß ich unter all den großen Künstlern meiner
„Epoche vergebens nach einer ähnlichen künstlerischen
„Individualität suche. Seine Rede- und Darstellungs-
„weise ist moussierend und prickelnd wie Champagner.
„Man glaubt ihn schon zu hören, wenn man ihn
„noch gar nicht auf der Szene sieht, und hört ihn
„noch immer, wenn er sie schon lange verlassen hat.
„Wie gesagt, ich sah ihn nur zweimal. Das erstemal,
„in dem Stücke ‚Les faux ménages‘, spielte er
„einen jungen Mann: er tritt in den Salon der Mar-
„quise, um deren Tochter er sich bewirbt, und erblickt
„bei seinem Eintritte ein junges Mädchen seiner
„früheren Bekanntschaft, zweifelhaften Rufes, welche
„die Marquise aus Liebe zu ihrem Sohne ins Haus
„genommen, um sie zu prüfen und sie eventuell ihrem
„Sohne zu verheiraten. Nun, diese erste Begegnung
„Coquelins (des jungen Mannes) mit dieser Person
„im Salon seiner zukünftigen Schwiegermutter und
„Braut; das Mienenspiel dieses Menschen, ehe er

„noch ein Wort spricht, sein halb verlegenes, halb
„entrüstetes Wesen, andererseits wieder der Gentle-
„man, der auch eine solche Person nicht verrät —
„dies alles war von einer Übereinstimmung in
„Mimik, Wort und Gebärde, wie ich es in dieser
„Vollendung nie wieder gesehen. Die zweite Rolle
„war in einem Einakter, dessen Titel mir entfallen.
„Ein Künstler-, Malerstück ohne besonderen Wert.
„Coquelin spielte darin den Rembrandt, wenn ich
„nicht irre. Nun, diese Rolle war so ein Cham-
„pagner, von dem ich oben sprach. Die Art und
„Weise, wie dieser kleine Mensch, nicht viel größer
„als unser Lewinsky, auf den langen Malertisch
„springt, vor ihm sitzt Rubens bei seiner Staffelei
„und malt — wie Coquelin (Rembrandt) nun das
„Bild kritisiert, dabei eine Zeichenmappe auf dem
„Tische ergreift und mit einer Kohle darin kritzelt;
„wie er mit dem langen Malerstock bald auf das Bild
„der Staffelei, bald um Rubens Kopf herumfuchtelt
„und dann schließlich mit einem begeisterten Ausrufe
„vom Tische herabspringt, mit einer Verve, einem
„übersprudelnden Humor, einer bezaubernd liebens-
„würdigen Realistik und dabei vom ersten bis zum
„letzten Worte durchgeistigt interessant ohne die so-
„genannten Männchen und Mätzchen, einfach, schön
„und wahr — ich habe in diesem Genre nichts Voll-
„kommeneres gesehen. Leider habe ich ihn nur in
„diesen beiden Rollen gesehen; ‚Figaros Hochzeit‘
„mit seiner Meisterrolle Figaro wurde damals zu-

„fällig nicht gegeben, und ich war auch seitdem nicht „wieder in Paris. Nun befürchte ich nur, daß Sie „trotz meiner langen Epistel nicht das gewünschte „Bild von dem Künstler erhalten werden. Unsereins „kann solche Eindrücke mehr fühlen als beschreiben. „Wenn Sie ihn mir zu schildern hätten, ersparte ich „nach Paris zu gehen; Ihnen fürchte ich, wird die „Reise nicht erspart bleiben. Übrigens wird Ihre „Phantasie ersetzen, was in meiner Feder stecken „geblieben."

So weit Herrn Sonnenthals Mitteilung. Soll ich eine Verbindlichkeit mit der andern vergelten, zurückzahlen mit der Münze der Höflichkeit? Nun, ich werde um Coquelins willen nicht nach Paris reisen, denn er ist mir durch Herrn Sonnenthals Schilderung so lebendig geworden, als ich ihn für heute brauche. Ich verdanke Hern Sonnenthal das Verständnis der schauspielerischen Gebärde, die uns aus der Schrift von Coquelin allerwärts entgegenwinkt. Die Buchstaben richten sich auf, haben Körper, Stimme, Bewegung, und alle zeigen die kleine, geistreich bewegliche Gestalt Coquelins. Ja, man hört ihn noch immer, wenn er auch längst fort ist. Und ein echter Schauspieler auch als Schriftsteller: er tritt in einem fremden Stücke auf. Neue Gedanken finden wir nicht bei ihm; nur die Nuance, der schauspielerische Wurf, die Gebärde ist sein Eigentum. Was er sagt — daß nämlich der Schauspieler, während er spielt, nicht empfinden dürfe — das hat schon Diderot vor mehr

als hundert Jahren mit aller Entschiedenheit und Schärfe gesagt. Neu ist nur das eine, und das ist allerdings sehr neu, daß ein bedeutender Schauspieler Diderots Ansicht ohne Vorbehalt unterschreibt. Dem schwachen großen Publikum gegenüber nimmt sich dieser mutige Akt aus, wie die Verzichtleistung auf einen uralten künstlerischen Adelsanspruch. Die Empfindung, das Gefühl als die treibende Kraft der Bühnengestaltung zu leugnen, gleicht das nicht einer Mechanisierung der Schauspielkunst, ja schlechtweg der Herabsetzung einer Kunst zum Handwerke? Coquelin, so weit er auch hierin geht, ist keineswegs dieser Meinung. Er sagt: „Eine Frage spaltet die Theaterwelt in zwei Lager, nämlich ob der Schauspieler die Leidenschaften seiner Rolle teilen, ob er weinen soll, um weinen zu machen, oder ob er Herr seiner selbst bleiben soll, auch bei den leidenschaftlichsten Ausbrüchen der dargestellten Gestalt, kurz, ob er nicht sicherer rühre, wenn er nicht selbst gerührt ist. Das letztere ist bekanntlich Diderots paradoxe Ansicht. (Paradoxe sur le comédien.) Wohlan, ich halte dafür, daß dieses Paradoxon die Wahrheit selbst ist, und ich bin überzeugt, daß man ein großer Schauspieler nur unter der Bedingung ist, sich unbedingt in der Hand zu haben und nach Belieben Gefühle ausdrücken zu können, die man nicht empfindet, die man nie empfinden wird, die man ihrer Natur nach nie empfinden kann. Und gerade deshalb ist unser Handwerk eine Kunst! Und gerade deshalb sind

wir schöpferische Geister!" Wie der Dichter aus seinem Hirn einen Tartüffe oder Macbeth könne erstehen lassen, obgleich er ein aufrichtiger, ehrlicher Mann sei, ebenso könne sich der Schauspieler in diese Gestalten hineindenken, ohne aufzuhören er selbst zu sein, ja so verschieden von ihnen, wie der Maler von der Leinwand. Das sei auf beiden Seiten eine und dieselbe Fähigkeit. „Der Schauspieler," fährt Coquelin fort, „steckt mitten drin in seiner Schöpfung. (Le comédien est au dedans de sa création.) Aus dem Innern zieht er die Fäden, durch welche er den Ausdruck der ganzen Tonleiter menschlicher Empfindung vermittelt, und die Fäden, die seine Nerven sind, er muß sie alle in seiner Hand haben und sie nach Gefallen spielen lassen. Der Schauspieler komponiert seine Gestalt. Er lernt von seinem Autor, er lernt von der Überlieferung, er lernt von der Natur; er schöpft aus seiner eigenen Kenntnis der Menschen und Dinge, aus seiner Erfahrung, aus seiner Einbildungskraft: kurz, er verrichtet seine Arbeit, und hat er sie verrichtet, so besitzt er seine Rolle. Und so ist der wahre Schauspieler stets in Bereitschaft. Er kann seine Rolle in jedem beliebigen Augenblicke aufnehmen und unmittelbar den Eindruck, den er will, hervorbringen. Er gebietet dem Lachen, den Tränen, dem Entsetzen; er braucht nicht zu warten, bis er selbst ergriffen ist und daß die Gnade von oben ihn erleuchte."

Aufrichtiger kann man nicht mehr herausgehen,

und das ist, wie gesagt, das Neue an der Schrift des Schauspielers Coquelin. Als Diderot diese selben Lehren auseinandersetzte, fügte er hinzu: „Diese Wahrheiten sind bewiesen, auch wenn sie die Schauspieler niemals zugeben: Das ist ihr Geheimnis. Die Empfindung ist eine so achtbare Eigenschaft, daß sie nie zugeben werden, man müsse sie aufgeben, um sich in ihrem Handwerk auszuzeichnen. . ." Seit Coquelin gesprochen, ist dieses Nie und Niemals widerlegt, ist das so sorgfältig gehütete Geheimnis verraten. Aber nicht verraten in der Absicht, die Schauspielkunst herabzusetzen, vielmehr sie auf die Höhe der übrigen Künste zu heben, wenn dabei auch ein mystischer Schleier zerrissen wird. Coquelin dankt nicht ab. Ihm ist der Schauspieler ein Künstler wie ein anderer Künstler, ihm ist er ein schöpferischer Geist, er schafft innerhalb der Dichtung, denn die vom Dichter geschaffene Traumgestalt sei, meint er, noch nicht die lebendige Gestalt der Bühne. „Der Dichter," sagt Coquelin, „hat zu seinem Stoffe das Wort, der Bildhauer Marmor und Metall, der Maler Farbe und Leinwand, der Musiker den Ton. Der Stoff des Schauspielers ist er selbst. Auf sich selbst wirkt er, will er einen menschlichen Gedanken realisieren. Er ist sein eigenes Klavier, er spielt auf den eigenen Saiten, er knetet sich wie einen Teig, er haut sich aus, er malt sich." Wo aber bleibt die Schöpfung, wenn man nur mit fremden Gedanken arbeitet? Die öffentliche Meinung, die Dichter selbst werden euch

hierüber belehren. Man sagt: eine Rolle *schaffen*, und Viktor Hugo schreibt nach einer Aufführung von „Maria Tudor" über Fräulein George: „Elle crée dans la création même du poète quelque chose qui étonne et qui ravit l'auteur lui-même." Und Voltaire, nachdem er Fräulein Clairon als Elektra gesehen, ruft aus: „Nicht ich, sie hat das gemacht; sie hat ihre Rolle kreiert!"

So wäre denn der höchste Triumph des Schauspielers, trockene Tränen zu weinen, zornig zu sein ohne Galle, sich zu erhitzen, ohne warm zu werden. Der Schauspieler hat die Sache ohne die Ursache, die Empfindung ohne ihre Motive und Konsequenzen. Er ist ganz nur Oberfläche; sein Tun ist nicht Sein und Wesen, sondern Schein und Spiel. Er muß sich menschlich völlig ausleeren, um Künstler zu sein. Gibt es kein dichterisches Beispiel, um solche Tätigkeit anschaulich zu machen? Mir fällt die Szene aus dem Nibelungenliede ein, wo Siegfried, im Begriffe, für König Gunther die Brunhilde zu bestehen, zu Gunther sagt, er möge sich nun stellen, als ob er kämpfe, er selbst aber wolle die Arbeit verrichten:

Nu habe du die gebaerde: diu werc wil ich begân.

Glaubt man nicht zwei Schauspieler vor sich zu sehen, von denen jeder eine ihm fremde Sache tut? Gunther macht die Gebärden des Kämpfers, und Siegfried betreibt die Sache eines andern. So sieht es auf den ersten Anblick aus; allein diese Auffassung hält nicht Stich. Wenn auch Gunther bloß spielt, so ist er doch

von den inneren Motiven des Kampfes bewegt, und Siegfrieds Kampf ist ein die Heldenkraft und Heldenehre aufregender wirklicher Kampf, der ihm physisch und ethisch warm macht, wenn man auch den tieferen Beweggrund seines Handelns, nämlich dem König zu Willen zu sein, nicht in Anschlag bringen will. Solches Schauspielertum ist noch viel zu inhaltsreich für den wirklichen Schauspieler. Es soll ihm weder mit dem Körper, noch mit der Seele ernst sein. Und doch, glaube ich, läßt sich eine so scharfe Trennung vom Leben schon darum nicht durchsetzen, weil die physischen und physiologischen Bedingungen, unter welchen das Spiel des Bühnenkünstlers entsteht, von selbst die Geister wecken, die der Schauspieler nicht gerufen hat. Der Schauspieler tritt in die Aktion ein. Er spricht und bewegt sich. Die Nerven beginnen zu spielen, das Blut rollt rascher, die Muskeln werden gespannt. Nun ist mit jeder Muskeltätigkeit ein chemischer Prozeß verbunden, und jeder chemische Prozeß macht Wärme frei. Sollte man nun nicht glauben, daß diese Wärme auf die Stimmung zurückfließe, daß sie Gefühle entbinden helfe, die sich zu Empfindungen steigern? Vor solchen seelischen Überfällen, die vom Körper aus geleitet werden, scheint mir auch der geübteste Schauspieler nicht sicher zu sein, und allerdings können sie eine Störung oder eine Förderung, ein Segen oder ein Fluch sein. Ich glaube, daß schon mancher künstlerische Vorteil von der Erregung des Augenblickes abgepflückt worden ist.

Solche Beobachtungen, die noch in die hintersten Schlupfwinkel des Gefühls einzudringen versuchen, wollen indessen die Behauptungen, welche Diderot und nach ihm Coquelin aufgestellt hat, durchaus nicht bekämpfen. Sie wollen zu der Sache gleichfalls nur eine Nuance hinzubringen. Das Schauspiel ist nicht das Leben, es soll das Leben hinter sich haben; leider bricht aber auch das Schauspiel nicht selten ins Leben ein. Talma, der bei der Nachricht vom Tode seines Vaters einen herzzerreißenden Schrei ausstößt, sich diesen Schrei aber für die Bühne merkt — es ist eine Erscheinung, welche die Menschheit in uns beleidigt. Und doch haftet dieser Egoismus, dieser Ausbeutungstrieb mehr oder minder an allem, was Künstler ist. Auch Goethe wurde im Genusse, in der Freude, im Schmerze oft plötzlich von einer großen Helle überrascht, in welcher sich schon das Kunstwerk ankündigte, das er nach dem noch warmen Erlebnisse gestaltete. Von Emanuel Geibel, dem eben seine junge, blühende Frau gestorben war, hörte ich das entsetzliche Wort, daß dieser harte Schlag auf seine Dichtung gewiß läuternd einwirken werde. Es ist ein peinlicher Gedanke, daß die Kunst, einem Vampyr gleich, dem Leben das Blut aussaugt. Das ist, was ich einen Einbruch des Schauspiels in die Wirklichkeit nenne.

Coquelin, um zu ihm zurückzukehren, hat in seiner Schrift gleichfalls an das Leben gedacht, aber in einer Weise, an der keinerlei Schuld klebt. Der Mann, der dem Schauspieler als Schauspieler die

Empfindung abspricht, will ihn zugleich auf eine höhere Stufe künstlerischer und gesellschaftlicher Geltung hinaufrücken. Wenn der Schauspieler ein Künstler ist wie ein anderer, warum gönnt man ihm nicht dieselben sozialen Ansprüche wie diesem? Coquelin, der Republikaner, der Freund Gambettas, wird fast mild für die Monarchie, wenn er sieht, wie die Monarchie den Schauspieler ehrt, wie sie ihm Orden, ja selbst den Adel verleiht. Ich glaube fast, Coquelin könnte unseren, in seinem Urteil über den französischen Schauspieler so neidlosen Sonnenthal um das bunte Bändchen im Knopfloch beneiden . . . Was, soziale Reform mit Orden? . . . Ich lasse den Vorhang fallen. Nein, da spiele ich nimmer mit!

(Am 14. März 1880)

Münchener Gesamtgastspiel

Programm. Prolog. Wallensteins Lager

Seit einigen Tagen sitze ich wie in einem schweren Traum in München und kann das Wort nicht finden, das mich erlösen sollte von dem Unverständnis einer Sache, die sich um mich her vorbereitet und schon ein wenig ins Rollen geraten ist. Münchener Gesamtgastspiel, so heißt das Rätsel, das mich quält. Was sind die Gründe des Unternehmens, was ist sein Zweck und Ziel? Ich höre Worte, aber keine Antwort. Anstifter der Sache, Haupt und Hand des Ganzen ist bekanntlich Ernst Possart, Direktor des Münchener Hoftheaters. Herr Possart ist ein vielgewandter und vielgenannter dramatischer Reiseprediger, als Bühnenleiter ist er in seiner Weise nicht weniger gewandt, wenn auch auswärts nicht soviel genannt. München ist eine Kulturinsel, und es sieht die Fremden nicht gerne; das Hofbräuhaus ist ohnehin zu eng für die Bedürfnisse der Eingeborenen, auch geistig ist man lieber untereinander, und das Urteil des Auslandes wird als ein Eingriff in das Rechtsgebiet der Autochthonen betrachtet. In einem echten Münchener Kopfe wäre der Gedanke eines Gesamtgastspiels schwerlich gewachsen; es wäre für ihn eine revolutionäre Verirrung. Herr Possart ist kein Altbayer; er ist auf einem schon älteren Umwege über Bethlehem aus dem

deutschen Norden an die Isar gelangt. Ein brennender Ehrgeiz verzehrt diesen Mann, der sich weder Ruhe noch Schlaf gönnt, um nur stets auf dem Plane zu sein. Er hat sich vom mittelmäßigen Schauspieler zum Alleinherrscher der Münchener Bühne emporgearbeitet, er ist die Seele des Indentanten Freiherrn von Perfall, dieser guten Exzellenz, der es lästig fällt, eigene Einsicht und eigenen Willen zu besitzen. Bedenkt man diese Lage der Dinge, so rückt die Antwort auf die Frage nach den Gründen eines deutschen Gesamtgastspieles schon etwas näher. Hinter den großen Phrasen steckt meistens ein persönliches Interesse, und wenn man ins Schwarze trifft, springt hinter der Scheibe der Hansel oder die Gretel in die Höhe. Beim Münchener Gastspiel ist es ein Hansel; es ist Herr Possart selbst. Er hat das Gastspiel gebraucht, und das Gastspiel ist gekommen. In München fand er sich mit seiner Tätigkeit vereinsamt, die Welt mußte auf Besuch kommen, um zu sehen, was er für ein Mann sei. Der Erste in München zu sein, genügte ihm nicht; er wollte der Erste sein in ganz Deutschland — der Erste womöglich als Regisseur und als Darsteller. Als Lockvögel brauchte er fremde Künstler, denn alle Achtung vor dem Münchener Schauspiele — aber wer würde hierherreisen, um in der Darstellung einheimischer Künstler „Hamlet" oder „Wallenstein" zu sehen? Und wenn die Menschen kamen, konnte Herr Possart voll Selbstgefühl sagen: „Sehet, das ist mein Werk; ich bin der Macher dieses Gastspieles, ich bin der Bühneneinrichter, der Regisseur,

der große Schauspieler, ich bin sogar — Zeuge dessen mein Prolog — ein Dichter. Seht mich an, den Tausendkünstler: hier ist der ‚kosmopolitische Nachtwächter‘ übernachtwächtert.“

Ja, der Nachtwächter, Franz Dingelstedt. Er hat Herrn Possart nicht schlafen lassen. Nur leider hat ihm Dingelstedt die „große Tat“, wie man das Possartsche Unternehmen nennen hören kann, schon vor einem Vierteljahrhundert vorgetan, und viel schicklicher vorgetan. Dingelstedt hat nach alter Sitte seine Bude auf dem Markte aufgeschlagen, er hat sein Gesamtgastspiel an eine deutsche Industrie-Ausstellung geknüpft. Der Anlaß war gegeben; ihn gewahr zu werden und zu benutzen, war sein Glück und Verdienst. Nun wird niemand so kindlich sein, um zu meinen, Dingelstedt habe nur im Dienste der Sache gearbeitet. Ach nein, auch er hat Ehrgeiz, er hat namentlich viel Eitelkeit, er besitzt tiefes Bedürfnis, sich hin und wieder von Grund aus persönlich aufzuregen, und die Gesellschaft der Vornehmen und der Beifall der Großen hat für ihn etwas Berauschendes. Er hat so lange mit Baronen verkehrt, bis er den Baron angezogen, und die Gnade der Großen hat ihm die ganze Seite der Brust mit Sternen geschmückt. Dingelstedts große Kunst ist, daß er zu warten versteht, daß er nicht vordringlich ist. So hat er von der deutschen Industrie-Ausstellung den im Verborgenen blühenden Gedanken eines deutschen Gesamtgastspiels gepflückt. Herr Possart, von seinem Vorgänger in allem und namentlich auch darin über-

troffen, daß Dingelstedt kein mittelmäßiger Schauspieler ist — Herr Possart ließ sich den Gedanken eines Gesamtgastspiels auf der flachen Hand wachsen. Sein persönliches Bedürfnis deckte sich nicht mit einem öffentlichen, Herr Possart kann daher sagen: Das Gastspiel bin ich. Und er wird es sich in seinem Innern auch sagen, wenn er Selbstgespräche über seine welthistorische Bedeutung hält. Denn wie dieser Mann sich selbst schätzt! In der „Chronik des Gesamtgastspiels", die hier jeden Tag erscheint und im Theater feilgeboten wird, schreibt ein Vertrauter Possarts die folgenden unglaublichen Worte: „Possart. Dieser Name faßt viele Begriffe in sich! Den Schauspieler, den Schriftsteller, den Dramaturgen — den Regisseur! Derjenige, welcher Possart, den Schauspieler gesehen hat, ist noch nicht berechtigt, zu sagen, er kenne Possart — denn er hat nur ein Stück von ihm gesehen, das Ganze aber macht den Mann, und der ganze Possart ist nicht nur der, welcher abends beim Lampenschimmer auf der Bühne steht und Herz und Gemüt bewegt — der ganze Possart ist ein unermüdlicher Mann, für den der Tag nicht Stunden genug hat, um das in ihm zu vollbringen, was er ausführen möchte! Der Possart auf der Bühne schafft, wie jeder darstellende Künstler, nur für den Augenblick und erntet den Erfolg des Augenblickes; die Schöpfungen des ganzen Possart aber überdauern den Augenblick, sie wirken in die Zukunft hinein, und die Erfolge seiner Tätigkeit als Dramaturg, Schriftsteller und Regisseur kommen

nicht ihm allein, sondern der ganzen Kunstwelt zugute!"

Was soll man zu solchen Trompetenstößen der Reklame sagen? Hält man die Wirklichkeit daneben, so wird es einem schwer, sein ruhiges Blut zu wahren. Was ist denn Ernst Possart? Mit dürren Worten gesagt: ein geschickter Theatermann. Und soviel Lärm um — etwas, das nicht gar soviel ist? Wollte man in entsprechender Weise über Heinrich Laube und Franz Dingelstedt reden, über Männer also, die nicht bloß Literatur kopiert, sondern gemacht haben, und von denen Herr Possart in Bühnendingen noch unendlich viel lernen könnte — was meint man, zu welchen unerhörten Superlativen müßte man greifen? Und selbst ein nur geschickter Theatermann hätte das Programm des Gesamtgastspiels anders gestalten müssen, als es Herr Possart getan. Herr Possart hat in sein Repertoire Stücke aufgenommen von Lessing, Goethe, Schiller, Kleist und Shakespeare. Unter den Goetheschen Schauspielen fehlen „Götz von Berlichingen" und „Faust", der dramatische Frühlingstrieb unserer neueren Literatur und jenes weltumspannende, unausschöpfbare Werk, welches im Mittelpunkte unserer Dichtung steht. Daß der „Götz" nicht auf dem Münchener Programm, dafür gibt es gar keine Entschuldigung; für die Weglassung des „Faust" könnte allenfalls der Grund sprechen, daß wir keine bedeutenden „Faust"-Schauspieler besitzen. Gut! Aber haben wir denn einen Tasso, einen Egmont? Und doch stehen „Egmont" und „Tasso" auf dem

Repertoire. Wäre „Faust“ auf dem Repertoire, so hätte auch die Anwesenheit von „Hamlet“, der ja auf „Faust“ so bedeutsam herübergewirkt, einen feineren Sinn. Übrigens durfte und mußte Shakespeare auf dem Repertoire stehen, der ja wie einer der unseren ist, und ohne dessen Mithilfe der Durchbruch unserer klassischen Dichtung nicht erfolgt oder wenigstens mit minderer Gewalt und Naturfrische vor sich gegangen wäre. Heinrich von Kleist ist mit dem „Zerbrochenen Krug“ nicht genugsam vertreten. Ein Shakespeare weniger und ein Kleist mehr! Wie von selbst kam dem Unternehmen das „Käthchen von Heilbronn“ entgegen, das duftige deutsche Volksstück voll Mark und Zartheit. Und warum fehlt Grillparzer? Wer wird an dem Begriff des Klassischen so pedantisch haften? Ist er auf dem Programm doch schon durch Kleist durchbrochen — warum nicht noch einen Schritt weiter zu dem Wiener Dramatiker? Es ruht auf unseren Bühnenklassikern eine gewisse Monotonie, die, wenn sie in Reih' und Glied einherkommen, stark ermüdet; wie wohltuend dazwischen ein frischer Luftzug, ein neuer Ton! Ja man hätte zur Erfrischung der Gemüter auch das neuere deutsche Lustspiel ins Programm hineinziehen müssen, etwa Bauernfeld und meinetwegen Adolph Wilbrandt. Das ewig Alte lähmt die Kraft des Schauspielers, der so recht aus dem Kern heraus doch nur das zu gestalten weiß, was ihm seine Zeit entgegenbringt. Ein Schauspieler kann sich an Schiller dumm spielen und an Bauernfeld wieder ge=

scheit werden. Wäre das Münchener Programm nicht zu einseitig klassisch, man würde es mit größerem Vergnügen sich abrollen sehen.

Und nun zur Sache, zum ersten Abend, der uns gestern (Donnerstag) ins Theater gerufen. Man hat uns erst musikalisch entzückt, um uns sodann poetisch zu ernüchtern: auf Beethovens mit Begeisterung aufgenommene „Leonoren"-Ouvertüre (Nr. 3), die ihren weiten und hohen Bogen so herrlich spannte, kam der von Ernst Possart verfaßte und gesprochene Prolog. Was Dingelstedt seinerzeit versäumt, glaubte Herr Possart hereinbringen zu müssen. „Ein Prolog, zu dessen Abfassung ich mehrmals den verzweifelten Anlauf genommen," sagt Dingelstedt von damals, „blieb mir in der Feder stecken. Ich beruhigte mein Gewissen mit der Überzeugung, daß dergleichen Gelegenheitsdichtungen auf dem Liebhabertheater eine gute Wirkung und Stimmung hervorbringen können, während sie ein großes, gemischtes Publikum in der Regel abkühlend berühren." Vernunft und augenblickliches dichterisches Unvermögen halfen an diesem Urteile Dingelstedts mitschreiben. Keines von beiden störte Herrn Possart. Er entschloß sich rasch, Dichter zu werden; nicht nur die Entrüstung, auch der Ehrgeiz macht Verse. Und so erscheint Herr Possart zwischen Dichterbüsten, über welchen Palmen fächeln, im schwarzen Frack und entledigt sich seiner Reime, indem er verzweifelte Anstrengungen macht, den Sinn der Dichtung zu betonen. Er hält sich zumeist in der Tenorlage auf, und spricht

die Zischlaute mit weichem Lispeln. Während der Vorhang langsam über die Dichterbüsten fällt, bleibt Herr Possart — das Gesamtgastspiel bin ich! — ruhig stehen und vergönnt uns den Anblick seiner unbedeutenden Gestalt. Der Prolog selbst begrüßt die Künstler, setzt die Bedeutung des Gastspiels, das ja in weite Ferne wirken werde, auseinander, und schließt mit einer in ihrer Absicht peinlich berührenden Apotheose des Königs. Hierauf Huldigungsmarsch von Richard Wagner, dann „Wallensteins Lager".

„Bühneneinrichtung von Ernst Possart." „Überall du!" wie es im Liede heißt. Die Szenierung verrät die Meininger Schule, aber nicht die Meininger Meisterschaft. Im Vordergrunde ein langer Tisch unter einer Baumgruppe, im Mittelgrunde ein langer Steg, der über ein Wasser führt. Der Prospekt zeigt Zelte, die sich weit in die Ferne schieben. Was nun die Belebung der Szene betrifft, so zeigt sie mehr Unruhe als Bewegung. Die Bühne beleben ist nicht schwer; aber in der Belebung das richtige Maß treffen, darin bekundet sich der Künstler. Ein guter Einfall ist es, daß eine ganze Kolonne von Soldaten mit Heu und Habersäcken über den Steg und quer über die Bühne geht; aber dem Regisseur gefielen die Habersäcke so gut, daß er einige derselben auf einem Wagen zurückbringen ließ. Ach, hätte sich doch der Haber im Sacke gerührt! . . . Gut arrangiert ist die Kapuzinerpredigt; gut gleichfalls ist das Arrangement bei der Absingung des Reiterliedes. In der Darstellung selbst stand Herr

Häussler als erster holkischer Jäger (einst eine entzückende Rolle Fichtners) durch Natürlichkeit des Sprechens und frischen, munteren Ton im Vordergrunde. Der Wachtmeister, der doch das ganze auseinanderfliehende Bild zusammenhält, kam nicht zur Geltung; Herr Bruillot sprach ihn mit hohler Stimme rein äußerlich, ohne das Schwergewicht und das Behagen des braven Soldaten. Der erste Kürassier wurde heruntergelärmt, der Kapuziner, von Herrn Davideit ohne eigentlichen Humor gesprochen, hatte doch einige gute Nuancen; der Mann „von Buchau am Federnsee" wurde von Herrn Sigl vorzüglich geschwäbelt. „Wallensteins Lager" wurde ausschließlich von Mitgliedern des Münchener Hoftheaters gegeben. Ich kenne diese Mitglieder nicht, und was ich gesagt, beruht nur auf Eindrücken des Augenblicks. Ich hoffe noch einzelne im Verlaufe des Gastspiels festzuhalten, um, je nachdem, ihr Licht- oder ihr Schattenbild zu entwerfen.

Nun rufen mich die „Piccolomini", die — schon in einer Stunde — stark mit fremden Kräften gegeben werden. Ich glaube, für die Wiener Schauspieler braucht man in Wien nicht den Daumen zu halten.

(Am 4. Juli 1880)

Die Piccolomini. Wallensteins Tod. Hamlet. Clavigo.

Das langsame Tempo, in welchem hierzulande Komödie gespielt wird, hat sich auch meiner Feder bemächtigt, und wie das Münchener Theater habe ich vor dem Szenenwechsel den Zwischenvorhang fallen lassen, um die Neugierde weniger zu spannen als zu ermüden. So steckt schlimmes Beispiel an, zumal wenn man dem Miasma innerlich ein wenig zuneigt. Mittlerweile hat sich ein Stoff angesammelt, aus welchem mitteilsame Geister leicht ein Buch formieren könnten, während ich, nach meiner kurz angebundenen Weise, nur ein Blättchen Papier damit ausfüllen will. Neues ist ja in bezug auf das Gesamtgastspiel nur wenig zu sagen, und soll denn das alte tausendmal Gesagte ewig wiedergekäut werden?

„Wallensteins Lager" ist, wie bereits gemeldet, durchweg von einheimischen Kräften besorgt worden, freilich in einer Weise, über die selbst die leutselige Münchener Kritik den Stab gebrochen. „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" haben neue und fremde Kräfte ins Treffen geschickt. Voran Herrn Barnay vom Hamburger Stadttheater, den Darsteller des Wallenstein. Ludwig Barnay wird gegenwärtig so häufig genannt, wie seinerzeit Fritz Haase, der berühmte „Mauernweiler" der fünfziger und sechziger Jahre, genannt wurde. Er ist in Ungarn geboren, hat aber, von der Technik des Burgtheaters etwas an-

geweht, sein schauspielerisches Heil in Deutschland gesucht. Er, Siegwart Friedmann und Franziska Ellmenreich sind, wie man sagt und sogar druckt, die „drei Sterne“ am deutschen Theaterhimmel. Alle drei sind hier in München, und alle drei haben in der „Wallenstein“-Trilogie mitgewirkt. Herr Barnay, der Wallenstein des Gesamtgastspiels, trat dem Publikum nicht uninteressant entgegen: straff in Gestalt, Gang und Gesichtszügen. Er hielt die Aufmerksamkeit gespannt, indem er, jetzt eine Kleinigkeit gebend, auf Grösseres hinzuweisen schien. Rätselhaft wie Wallensteins Charakter erschien auch das Talent des Darstellers; man wurde lange nicht klug aus ihm, doch lag in dieser schwebenden Ungewißheit ein gewisser Reiz. Herr Barnay strebt nach der äußersten Einfachheit des Tones, nach einer fast monotonen Gehaltenheit der Rede, die jeder auch nur leise abweichenden Nuance eine starke Wirkung sichern soll. Sein Wallenstein spricht in einem tiefen Tone, der meistens, wie der Baß eines Orgelpunktes, festliegt, und sich in der gewöhnlichen oder durch Gedanke und Empfindung mäßig bewegten Rede nur in die Terz oder höchstens in die Quart erhebt; wenn die Stimme nun bei erregteren Momenten in die Quinte und Oktave emporschnellt, so ist das freilich eine eigene Wirkung. Doch liegt der Grundton, den Herr Barnay für den Wallenstein anschlägt, so tief, daß er sich tiefer liegende Töne völlig verschließt, und dadurch der schönsten Nuancen verlustig geht. Für das Tatsächliche, Realistische, Gerad-

linige in Wallenstein hat sich Herr Barnay durch die monoton fortklingende Baßsaite einen guten Ton geschaffen; aber für die Krümmen in seinem Gedankengang, für das Phantastische in ihm und für seine gemütlichen Anwandlungen ist dieser Ton zu ungeschmeidig. Wo Phantastisches und Gemütliches in eins zusammenschlagen, wie in dem Traumgesicht: „Es gibt im Menschenleben Augenblicke", ist Herr Barnay völlig ungenügend. Für die herrliche Erzählung nagelt er jenen tiefen Baßton fest bis zu der Stelle: „Und mitten in die Schlacht ward ich geführt im Geist", wo er sich auf einmal, ich weiß nicht warum, auf ein farbiges Schildern und Ausmalen einläßt, um gleich darauf bei den Worten: „Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm", wo doch das Gemüt bis zur Rührung erklingen sollte, einen matten, nüchternen Ton anzuschlagen. Den Haupteffekt spart er sich für den Schluß der Erzählung auf. Mit dem hellsten Klange seiner Stimme schreit er die Zeile: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag", um in der nächsten Zeile: „Und Roß und Reiter sah man niemals wieder", in eine schauerliche Tiefe hinabzugleiten. Das sind mechanische Kontraste, die in ihrer Äußerlichkeit und berechneten Absicht eher ernüchternd als erschütternd wirken. Sehr ungenügend ist Herr Barnay in den Stellen, da er den wankenden Max gemütlich zu bearbeiten und aufs neue an sich zu fesseln bemüht ist. Hier fließen Schillers Worte wie lauter Gold und münden unmittelbar ins Gemüt; es sind die zartesten

und stärksten Zumutungen, die je aus dem Munde eines erfahrenen Mannes das Ohr eines Jünglings getroffen haben, um ihn durch die Macht der Pietät von seiner Pflicht abspenstig zu machen. Herr Barnay hat keine Stimme für solche Herzenslaute, er steht ihnen fremd gegenüber und „tut nur so". Wie hat einst Anschütz, im übrigen kein hervorragender Wallenstein, diese ganze Stelle gesprochen, wie warm, wie gemütvoll melodisch, wie zwingend! Mir klingen noch heute die Verse im Ohr: „Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann." Hier hob der große Darsteller seine Stimme in die Tenorlage, seine Sprache wurde zu einem verführerischen Gesang, und in dem Worte „Max", vor dem Anschütz eine kleine Weile anhielt, lag eine volle Träne. Herr Barnay hat keine Träne, wie sich die Schauspielersprache ausdrückt. Und trotz dieser Ausstellungen hielt uns Herr Barnay zwei Abende hindurch in einer erwartungsvollen Schwebe, auch seine Mimik, seine guten Arm- und Handbewegungen machten höhere Erwartungen rege, und daß er ein interessanter Schauspieler sein müsse, war mir bis zum Schluß von „Wallensteins Tod" nicht unwahrscheinlich.

Ein zweiter „Stern", Herr Friedmann, gab den Isolani mit kecker, wirksamer Charakteristik. Er sprach mit einem geschmackvollen Anklang an das Kroatendeutsch und legte eine slawische Seele in diese österreichische Haudegennatur. Frau Ellmenreich, der dritte „Stern", gab eine ältere, höchst verständige

Thekla, die übrigens etwas müde war und ihre Rolle nur stoßweise fortbewegte. Sie machte keinen bedeutenden Eindruck. Dagegen der Max, Herr Krastel, wie riß er das Publikum mit sich fort! Wie ein frischer Luftzug ging es durch den schwülen Theaterraum, als dieser Schauspieler erschien, und in den „Piccolomini“ wurde das Publikum nicht müde, sich von ihm begeistern zu lassen. So wohl ist es Herrn Krastel schon lange nicht mehr geworden, und in der Tat erschienen seine unleugbaren Vorzüge bei dieser Gelegenheit wie in ihrer ursprünglichen Frische. Von einem idealen Zuge war sein Max innerlich getragen, und Stimme, Gestalt und Bewegung widersprachen nicht diesem inneren Bilde. Leider fiel Herr Krastel in „Wallensteins Tod“ ein wenig in seine alten Fehler zurück, die wir so oft an ihm gerügt haben. Da fackelte er wieder stellenweise, schwamm mit den Armen, tanzte und übernahm sich im Sprechen, was jedoch das Publikum nicht hinderte, ihm vom vorigen Abend her treu zu bleiben. Indessen hat Herr Krastel als Tempelherr in „Nathan der Weise“ seine Scharte ritterlich ausgewetzt. Über Herrn Possarts Octavio ist wenig Tröstliches zu sagen. Er gab ihn selbstgefällig, gefallsüchtig, geckenhaft. Er war wie einer, der sich im Spiegel beschaut. Herrn Lewinskys Questenberg war, wie immer, eine gute österreichische Bureaukratenfigur.

Dienstag und Mittwoch, der „Hamlet“- und der „Clavigo“-Tag, gehörten Herrn Sonnenthal. Ich hatte Herrn Sonnenthals Hamlet jahrelang nicht gesehen, —

das letztemal hatte ich ihm einiges am Zeuge zu flicken, — und war nun erstaunt darüber, zu welcher Rundung er diese Gestalt herausgearbeitet. Das Bedeutende von Sonnenthals Hamlet liegt jetzt meines Erachtens darin, daß der Künstler sich von den landläufigen ästhetischen Auslegungen dieses Charakters losgesagt und sich bloß dem schauspielerischen Eindrucke der Rolle hingegeben. Herr Sonnenthal kommentiert nicht, wie selbst Dawison noch hin und wieder getan, er stellt einfach dar. Er erschöpft den Hamlet für Auge und Ohr. Rossi und Salvini sind bei dieser Übersetzung Hamlets in das Sinnliche, in das Hörbare und Anschauliche gewiß nicht ohne Einfluß gewesen; aber nirgends an Sonnenthals Hamlet findet sich eine materielle Spur von Nachahmung. Das ist Hamlet, wie er künstlerisch erscheint; an seiner Erscheinung könnt ihr, wenn ihr noch nicht satt seid, eure Auslegungen knüpfen. Dem schauspielerischen Hamlet sieht man es nicht an, ob auf seine Schulter eine Aufgabe gelegt sei, der er nicht gewachsen; er sagt uns nicht, ob er vor lauter Gewissen nicht zum Handeln gelange; er teilt uns nicht mit, ob er ein tatkräftiger Mann sei, der aber, um sein Recht zum glänzendsten Triumph kommen zu lassen, die Ausführung der Rache verzögere — das alles ist der bloß künstlerisch genommenen Erscheinung Hamlets fremd. Ich sehe nur den Mann, dem man den Vater gemordet, und der, von dem Verluste und der verräterischen Art und Weise des Mordes im Innersten getroffen, für keinen anderen Gedanken

als den, sich an dem Mörder zu rächen, mehr Raum hat. Das genügt für das schauspielerische Bild Hamlets, und das genügt auch für den Genuß des Zuschauers. Sonnenthals Darstellung führt uns also nicht in die alte Grübelei über den Grübler zurück, sondern befreit uns von diesem der Kunst gegenüber krankhaften Hange. Da ist es nun ein Vergnügen, zu sehen, über welchen Reichtum an technischen Mitteln Herr Sonnenthal verfügt, und wie er dabei die Einfachheit, die Natürlichkeit selbst ist. Ein solcher Künstler gibt den Maßstab für den Wert des Gesamtgastspiels in die Hand. Wie ist an diesem „Hamlet"-Abend die ganze übrige Herrlichkeit neben Sonnenthal klein erschienen! Es lohnt nicht die Mühe, auf dieses dramatische Elend näher einzugehen, es wäre eine Folter für den Schreiber und für den Leser. Selbst Münchener Blätter haben aufrichtig zugestanden, daß dieser Abend ein arger Schlag für das Gesamtgastspiel gewesen sei.

Und den folgenden Abend feierte Herr Sonnenthal einen zweiten Triumph, der noch glänzender war als der erste. Er spielte den Clavigo. Man kennt in Wien diese bewunderswerte Leistung, und ich brauche nur an die Szene mit Marie im zweiten Aufzuge zu erinnern, um Sonnenthal in seiner ganzen Liebenswürdigkeit im Gedächtnisse der Wiener auftauchen zu lassen. Dieser weiche Ton legt sich an das Herz, er ist unwiderstehlich. Nicht minder bedeutend ist die Darstellung der Passivität im dritten Akte mit dieser Beredsamkeit des stummen Spiels. Wie sollte neben

solchem Clavigo das arme Mariechen, Fräulein Wesselys, aufkommen! Wie sie sonst nicht leben kann, kann sie hier nicht sterben. Wir dachten an die Seebach, und wie sie als Anfängerin diese Rolle gespielt. Und wieder begegnete uns — diesmal neben Sonnenthal — Herr Possart. Diese Nachbarschaft erdrückt ihn, denn seine Manier ist das Widerspiel von Sonnenthals Kunst. Goethes Carlos ist ein Weltmann, der aus seiner Welterfahrung herausspricht, und den weicher gestimmten Freund vor „dummen Streichen" behüten möchte. Herr Possart ist ein einsamer — Spatz, hätte ich fast gesagt, nein, ein einsamer Sprecher, der um des Sprechens willen spricht, der einen Redeerfolg sucht. Er steht auf einem Piedestal, worauf in dick vergoldeten Lettern der Name „Ernst Possart" prangt. Künstlerische Selbstlosigkeit ist in keinem seiner Worte, in keiner seiner Gebärden zu finden. Clavigo gegenüber fehlt seinem Carlos ganz das Band der Sympathie, der nackte Rhetor, der Sophist tritt hervor. Herr Possart leert die Rolle des Carlos menschlich völlig aus. Auch Herrn Barnays Beaumarchais kommt uns nicht bedeutend entgegen. Weg ist das interessante Dämmerlicht des Wallenstein, wir stehen vor keinem Rätsel mehr. Herr Barnay faßt den Beaumarchais derb militärisch an, barsch und bassig im Tone, ohne Liebenswürdigkeit, ohne Ritterlichkeit. Barnays Beaumarchais könnte von Kotzebue sein.

Man sieht, wie vorwiegend bitter die Empfindungen sind, welche das Gesamtgastspiel einflößt. Nicht ein-

mal an einer neuen Dichtung kann man sich erfreuen oder ärgern. Ich drückte mich gestern am Hoftheater scheu vorüber und suchte Erholung in dem kleinen, hübschen Residenztheater. „Ein Fallissement" von Björnson wurde gegeben. Die Hauptrolle, der Advokat Berent, befand sich in Herrn Possarts Händen. Man hatte mich aufmerksam gemacht, daß dies eine seiner besten Rollen sei. Ich lasse mich so gerne belehren, bekehren! Nun, neue Seiten fand ich nicht an Herrn Possart, wohl aber machte die Rolle des Berent einen günstigeren Eindruck auf mich, als die früheren. Ich sah vor mir einen ungemein fleißigen, in gewissem Sinne scharfblickenden Schauspieler, der sich viel Technisches zu eigen gemacht, und der wenigstens äußerlich im Geiste eine Rolle zu spielen weiß. Er legt sich seine bunten Stifte zurecht, die er merkwürdig geschickt zu ordnen versteht. Ein Zusammenhang von innen heraus ist nicht vorhanden. So war bei seinem Advokaten alles gut in Ordnung, — der Krückstock und das lahme Bein, das Schnupftuch und die Tabaksdose, — und das Spiel mit diesen Dingen war aufs verständigste berechnet. Ach, hätte er einmal danebengegriffen, wie Franz Liszt es auf dem Klaviere tut! Ich hätte dann einen Menschen und vielleicht einen besseren Schauspieler vor mir gehabt. Herr Possart hat zu viel Bewußtheit zum Künstler, nicht jene Bewußtheit, die das Genie vollendet, sondern die niedrigere, die das Genie ersetzen möchte. Neben dem Advokaten Berent machten sich im Residenz-Theater

ein paar hübsche weibliche Talente, die Damen Ramlo und Marie Meyer, geltend. Aber meine beiden größten Münchener Feinde vergällten mir den Genuß; sie heißen: der Zwischenvorhang und das langsame Tempo.

(Am 11. Juli 1880)

München und Wien. Macbeth. Emilia Galotti. Nathan der Weise.

Die Wiener Kritik hat von seiten der Münchener Zeitungen harte, ja grobe Worte hören müssen. Man hat sie der Kirchturmpolitik bezichtigt, man hat ihr aufgemutzt, daß sie lediglich an der Isar erschienen sei, um alles, was aus Wien gekommen, löblich, alles andere aber, woher immer, tadelhaft zu finden. Es werden uns im Interesse unserer kritischen Seligkeit bei jedem Anlasse Zensuren erteilt, man stichelt auf uns, wir werden gescholten und belehrt. Uns ist das ein Lustspiel, eine Posse, und wir lächeln über unsere Lehrmeister, die selbst nichts gelernt haben. Wien und München sind zwei grundverschiedene Ausgangspunkte für die Theaterkritik. Ich kann das beurteilen, denn ich kenne beide Städte, Wien und München, und ich kenne die Schauspielbühnen beider Städte. Ich habe in dem alten Ludwigschen München gelebt, mir ist das München des Königs Max nicht unbekannt, und auch dem neuen München habe ich hin und wieder einen Besuch

abgestattet. Ich habe Frau Straßmann-Damböck in ihrer Jugendblüte gesehen, den warmen Deklamator Dahn wie oft gehört, Frau Dahn-Hausmann, ein ehrwürdiges Altertum der Münchener Hofbühne, habe ich noch in ihrer Lieblichkeit gekannt und mich an dem nun geschiedenen Meister Jost beim Weine und im Schauspiele erquickt. Das Burgtheater kenne ich länger als fünfundzwanzig Jahre. Das Burgtheater hat mir unendlich mehr geboten als die Münchener Hofbühne. In München einzelne, vereinzelte Talente, das Burgtheater selbst ein Talent. Unmittelbar hängt das Burgtheater zusammen mit den großen schauspielerischen Strömungen des vorigen Jahrhunderts. Schröder hat hier nicht bloß gespielt, er spielt in Gleichgesinnten und Gleichgestimmten noch immer fort im Burgtheater. Wir von einer älteren Generation haben noch Anschütz, Löwe, Fichtner, La Roche in ihrer Kraft gesehen, wir sahen sie fortgesetzt in Sonnenthal, Hartmann, Lewinsky, und zwei solche Originalmeister wie Bernhard Baumeister und Helene Hartmann, die wie Gebirgsquellen sprudeln, sind eine immerwährende Erquickung für das ganze Institut. Alle bedeutenden Talente, die in neuerer Zeit hervorgetreten, starke und zarte, haben ihren Weg durch das Burgtheater genommen. Nun ist Urteil über dramatische Leistungen kein Ding, das sich aus den Fingern saugt, es will vielmehr angeregt, erlebt, erfahren sein. Zum Urteil wird man erzogen, wie zum Sittlichen, und bei beiden ist die Gewöhnung zum Guten die be-

deutendste Macht. Die unvergleichlich größere Fülle von Stoff bietet das Burgtheater, und, natürlich das Talent vorausgesetzt, wird sich das Urteil in Wien ungleich leichter als in München heranbilden lassen. Auch der schärfere Ton der Wiener Kritik, der Freisinn ihres Urteils, das auch den Besten nicht schont, wenn er unter sich selbst bleibt, hängt mit jenem Reichtum an Talenten zusammen. Vor dem nächstbesten Schauspieler ins Knie zu sinken, wie vor einem höheren Wesen, fällt der Wiener Kritik, soweit sie sich über das Notizenwesen erhebt, nicht ein. Bei unserem hochentwickelten Zeitungswesen nimmt der Wiener Kritiker eine Gentlemanstellung ein, die von den Schauspielern und von den leitenden Häuptern der Bühnen respektiert wird. Die Wiener Kritik ist nicht das Echo von Schauspielermeinungen, sondern eine öffentliche Macht, die im gegebenen Falle gutes oder schlechtes Wetter macht. Sie ist eine Schülerin des Burgtheaters, und darin liegt ihre Bescheidenheit und ihr Stolz, ihre Pietät und ihr Freimut. Die Münchener Zeitungen aber sollten uns dankbar sein für das freimütige Wesen, das wir Männer aus Wien hier entfaltet haben, und sie sollten hinter ihrem Publikum nicht zurückbleiben. Was ich beispielsweise über Herrn Possarts Bühnenpolitik und schauspielerische Art geschrieben, ist in den verschiedensten Kreisen Münchens als frohe Botschaft, als ein längst ersehntes erlösendes Wort begrüßt worden. Es hat unter anderem auch ein Wunder bewirkt. Eines Vormittags erschien

nämlich — eine bisher unerhörte Tatsache — Direktor Possart im Hinterstübchen einer Münchener Redaktion, an seiner Seite Frau Wolter, die im Leben Gräfin, auf der Bühne eine Fürstin ist. Herr Possart stellte Frau Wolter vor, indem er sich selbst meinte. Welche Überraschung für die bescheidenen Männer von der Feder! Und seht, ihr undankbaren Kritiker von der Isar, diese Ehre verdankt ihr dem Wiener Freimute, diesen fetten Bissen, von dem wir täglich genießen könnten, haben wir Wiener euch in die Küche gejagt.

Auf dem Gesamtgastspiele hat sich Frau Wolter zuerst als Orsina, dann als Lady Macbeth, und jedesmal mit dem rauschendsten Erfolge vorgestellt. Oben in einer Loge des zweiten Ranges saß Frau Christen, weiland Klara Ziegler, von ihrem Sitze hochaufragend wie ein Wesen aus einer höheren Körperwelt. Sie verfolgte unverwandten Blickes das Spiel der Wolter und mochte sich ihre Gedanken machen über ihre einstige Nebenbuhlerin, die leiblich und geistig schlanker gebaut ist als sie. Das Auge hatte in der Tat viel zu tun, als Frau Wolter die Lady Macbeth spielte. Sie arbeitet ihre Rolle vorzugsweise auf das sinnliche sichtbare Bild hin. In Maske und Gewandung steht ihr Hans Makart zur Seite, über Gang und Stellung zieht sie Fanny Elßler, die bejahrte Grazie des Tanzes, zu Rate. Frau Wolter bewegt sich hier ganz im Malerischen und streift fast an den Tanz. Das hängt mit ihrer Auffassung der Lady Macbeth zusammen. Sie faßt sie ganz sinnlich auf, als ein verführerisches

Weib, das durch seine Hingebung den Mann unendlich beglückt, ihn dämonisch fesselt. Sie hat den Ehrgeiz, die Erste zu sein um ihrer selbst und um ihres Gatten willen. Kaum hat Macbeth seine ehrgeizige Velleität nach dem Hexenorakel brieflich ausgesprochen, so wächst sie in Lady Macbeth, während sie den Brief liest, zum festen, unerschütterlichen Willen. Macbeth kommt, er berührt sein Weib, und fast ohne daß ein Wort zwischen ihnen fällt, ist die Tat beschlossen und so gut wie getan. Das alles rückt Frau Wolter in eine sinnlich schwüle Atmosphäre. Sie bedient sich durchaus der Vorteile ihres Leibes; man sieht ihr edel geschnittenes Profil nie schöner, ihre mandelartig geschlitzten Augen mit den schweren Lidern, die üppigen Wimpern nie heißer und verheißender, das alles erhöht durch raffiniert anziehenden, einfachen Kopfputz und durch eine Gewandung, welche die wirklichen Reize erhöht, die fehlenden verdeckt. Den jähen Ruck in Lady Macbeths Wesen, die ungeheure, der Tat zueilende Willensstärke, die sie dem alten König gegenüber in katzenartiger Heuchelei und Schmeichelei zu verstecken weiß, versteht Frau Wolter mit bildartiger Anschaulichkeit vor das Auge zu zaubern. Die sich steigernde Energie tut sich kund in den eckigen Bewegungen, die sich von der Grazie lossagen, in dem raschen Gang, der die Gebundenheit des weiblichen Gehens leugnet. In dem entscheidenden Augenblicke der Mordnacht ist sie, bei vollster Klarheit des Wollens, ein dahinstürmendes vernichtendes Element. Während in Macbeths Blut

schon das Gewissen gärt, bleibt sie ruhig. Das Neue, Unerhörte der Situation, der Triumph des Gelingens, die Seligkeit des Besitzes hat ihr eine betrachtende Rückkehr zu sich selbst, eine Beschauung des eigenen Gemütes noch nicht gestattet. Noch einmal bei der Bankettszene, da Banquos Geist erscheint, zeigt Lady Macbeth dem aus Rand und Band geratenen Gatten gegenüber ihre Stärke und Besonnenheit. In den Moment, da die Gäste sich entfernen, fällt ein Höhepunkt von Frau Wolters malerischer Darstellung. Sie schreitet die Staffeln empor, setzt sich an eine Ecke der vereinsamten Tafel, zieht eine Seite des Purpurmantels hinauf bis an das Gesicht, stützt ihr gekröntes Haupt auf eine Hand und sitzt nachdenkend, träumerisch da: ein entzückender Stoff für das Auge. Man möchte von hier zurückblicken auf die Auffassung der Rolle, sie auf ihren Sinn befragen. Ist nicht das Malerische zu überwiegend, das gesprochene Wort und der unter ihm liegende Verstand zu sehr vernachlässigt? Ja, Frau Wolter springt mit dem gesprochenen Worte zu wild um, verkürzt es in seinen Rechten und ist insofern kein ganz echtes Kind des Burgtheaters, dessen Erstes und Letztes das gut gesprochene Wort ist. Manchmal läuft sie tonlos über einen ganzen Satz hinweg, läßt hier ein Wort fallen, sticht dort ein anderes heraus, springt in den verschiedensten Tönen herum, ohne eine mittlere Tonart festzuhalten. Das sind große Mängel ihrer Lady Macbeth. Doch würde man sich täuschen, wenn man annehmen wollte, daß ihre

malerische Behandlung der Rolle rein äußerlich sei; im Gegenteile, indem sie zum Auge spricht, spricht sie auch zum Gemüt. Gerade in jenem Höhepunkte nach der Bankettszene macht Frau Wolter den Übergang zur Nachtwandelszene, stellt sie uns mit einer Beredsamkeit, die keiner Worte bedarf, den inneren Zustand der Lady Macbeth dar, den Zusammenbruch ihrer Kräfte, das Zurücksinken ins Weibliche, das Aufdämmern des Gewissens. Noch hat sie die Macht über ihren Mund, erst im Schlafe plaudert sie sich aus. Frau Wolters Darstellung der Nachtwandelszene ist nun ein Schmaus für das Auge. Es ist ein Konzert von Bewegungen und Stellungen, von Seufzen und Gestöhn, von Flüstern und wildem Aufschreien. Und doch durchdringt das Malerische wieder ein feinerer Sinn. Es sind Reste von der Energie, von dem Ansichhalten des ungeheuren Weibes vorhanden; sie hütet sich noch im Schlafe, sich zu verraten, sie flüstert und wispert, damit man sie ja nicht deutlich höre. Frau Wolter wetteifert hier glücklich mit der Ristori, ohne ihre eigene Auffassung fallen zu lassen. Ihre Lady Macbeth ist einzig, wenn auch nicht frei von Mängeln.

Neben Frau Wolter fiel alles ringsum ab, zumal Herrn Barnays Macbeth. Herr Barnay suchte seine Rolle von zehn verschiedenen Seiten zu fassen, ohne sie auch nur auf einen Augenblick zu erhaschen. Und wie schön und lohnend wäre die Aufgabe gewesen, neben Frau Wolter einen bedeutenden Macbeth hinzustellen, diese merkwürdige Gestalt, die strauchelt, solange das

Weib stärker ist als er, die aber, nachdem das Weib dahin, ihren einsamen Schicksalsgang groß und königlich vollführt. Nicht einmal mit seinem schönen Organe weiß Herr Barnay etwas anzufangen. Herr Dettmer sprach den Macduff in seinem eigentümlichen Singsang. Zwei Münchener Kräfte, die Herren Schneider (Banquo) und Häusser (Rossi) sind mit Anerkennung zu erwähnen.

Als Orsina in „Emilia Galotti" nahm es Frau Wolter mit der sprachlichen Seite ihrer Rolle ernster. Eben weil ich sie bei früheren Gelegenheiten lebhaft getadelt, möchte ich hervorheben, daß sie sich in diese scharfe Lessingsche Prosa intimer eingelebt. Herr Sonnenthal gab an diesem Abende den Prinzen — eine Rolle, die nie zu seinen besten gehörte und aus der er nachgerade herauszuwachsen beginnt. In der ersten Szene, die er im Schlafrocke spielte, sah er aus wie ein reicher Bankier. Es tut uns leid, daß Herr Sonnenthal, dessen Clavigo den schauspielerischen Höhepunkt des Gesamtgastspiels bezeichnet, nicht mit einer für ihn günstigeren Rolle von München geschieden ist. Friedmanns Marinelli war eine schwache Leistung, durchaus ohne Schärfe und Eleganz. Frau Ellmenreich als Emilia ging nicht über das Mittelmäßige hinaus. Goethe bemerkt einmal, Emilia sei „entweder ein Luderchen oder ein Gänschen". Frau Ellmenreich entschied sich nach keiner dieser Seiten.

Nach der „Wallenstein"-Trilogie, in welcher so viel schauspielerische Unfähigkeit aufgeboten worden, war

„Nathan der Weise“, mit Herrn Lewinsky in der Titelrolle, eine wahre Wohltat. Was für ein Genuß es sei, von einem Schauspieler gut sprechen zu hören, das fiel nach jener Sprechwildnis doppelt stark auf. Herrn Lewinskys Nathan stammt von Anschütz ab; aber er ist ein Sohn desselben, keine Puppe. Die Verse des Nathan mit ihrer flinken Bewegung, ihrem Hinübereilen in die nächste Zeile, ihren wilden Zäsuren, die sich nur dem Sinne, nicht dem Worte abgewinnen lassen — diese Verse gut zu sprechen, ist eine große Kunst, die, neben geistigem Temperament, viel Überblick und Ruhe erfordert. Herr Lewinsky bezwingt diese Schwierigkeiten, zumal die Erzählung von den drei Ringen spricht er mit anmutender Gelassenheit. Dieser berühmten Gleichnisrede ist erst jüngst von Wien her übel mitgespielt worden in der Schrift: „Beiträge zur Beurteilung G. E. Lessings“, von Dr. Richard Mayr. Der Verfasser deckt die logischen Widersprüche der Lessingschen Parabel auf und nennt die große, liebenswerte Persönlichkeit mit einer häßlichen Wendung einen „Politikus des populären Erfolges“. Die gerügten Widersprüche stecken allerdings in Lessings Parabel, aber trotz derselben geht ein überzeugender Ton durch die Erzählung, und man versteht sie so richtig, als wäre kein logischer Widerspruch in ihr. Auch hier in München blieb die alte Wirkung nicht aus, die durch Herrn Lewinskys Vortrag gesteigert wurde. Fräulein Wesselys Recha war ein rechtes liebes, dummes Kind, Frau Frieb-Blumauer eine vortreffliche

Daja mit kleinen komischen Elementen. Von Herrn Krastels Tempelherrn, der Furore gemacht, habe ich schon früher gesprochen.

Wien hat durchwegs Erfolge aufzuweisen, was ja auch die Münchener Zeitungen zugestehen müssen. Herr Robert hat als Ferdinand in „Kabale und Liebe" einen großen Erfolg mit Beifallsklatschen und Hervorrufen gehabt. Vorläufig melde ich das ganz einfach. Es ist eine Tatsache, kein Urteil.

(Am 20. Juli 1880)

Kabale und Liebe. Minna von Barnhelm. Der zerbrochene Krug.

Es ist heute ein ganz in Licht getauchter, funkelnder Sonntagsmorgen. Ich sitze in Unterammergau, eine Stunde von Oberammergau, wo ich gestern in dem Gedränge und Geschiebe von schaulustigen Fremden weder ein Nachtlager noch einen Theatersitz ergattern konnte. Soeben werden in Oberammergau drei Böllerschüsse gelöst, zum Zeichen, daß das Passionsspiel seinen Anfang nimmt. Ich möchte drüben sein und muß hier stille liegen mit einem unsicheren Ausblicke auf die Montagsvorstellung, welcher schon Tausende entgegenharren. Ich sitze in einer reinlichen, traulichen Bauernstube; durch die Scheiben blitzt die Morgensonne, allerwärts geht der Blick ins Grüne,

und durch das Fenster grüßt das „Ettaler Mandel", jener gemütvolle Komiker unter den bayerischen Berggestalten, der, wie weiland Ferdinand Raimund, wehmütig lustig den Kopf hängen läßt. Vor mir auf dem Tische liegen Theaterzettel vom Münchener Passionsspiele her, das man mit einem zärtlichen Schmeichelworte „Gesamtgastspiel" getauft hat. Ich denke an meine literarischen Schulden, möchte schreiben und kann die rechte Stimmung nicht finden. Ich suche sie mit den Augen oben an dem warmen Holzgetäfel; ich suche sie in dem monumentalen Bette, wo der Mensch in den Schlaf emporklettern muß; ich öffne den buntbemalten Kasten, wo ich sie vielleicht verlegt habe. Vergebens! Ich setze mich nieder mit der Gebärde des Schreibens, um mich zu sammeln, und endlich erscheint Hilfe. Am Fensterpfeiler prangt in den eindringlichsten Wasserfarben St. Georg, den Lindwurm erlegend, und hinter dem gesprungenen Spiegel steckt eine geweihte Rute mit weichen Palmkätzchen. Der Anblick gibt mir Stärke, und der kritische Geist kommt wieder über mich. Ich kratze und kritzle die dramaturgischen Reste aus München zusammen, gleichsam die Scharre von dem knolligen Brei, den Herr Possart eingerührt und verbrannt hat. Nun versinke vor meinen Blicken, du schönes, weites Ammergauer Tal mit deinen grünblinkenden Bergen, und steigt herauf, ihr grauen Bühnengespenster, die mir so manchen Abend vergällt, den man auf einem Münchener Keller, hinter dem ragenden Steinkruge und im traulichen Gespräche mit

Freunden viel fröhlicher und ersprießlicher angewendet hätte.

Der Gedanke an Schillers „Kabale und Liebe", sein bestes, lebendigstes Theaterstück, das er nicht aus dem Finger oder Geiste gesogen, sondern aus der atmenden Wirklichkeit geholt, verknüpft sich mir unzertrennlich mit dem Stadtmusikanten Miller von Anschütz. Ich sehe ihn noch vor mir, den biedern Alten, im langen braunen Rock, mit dem gestutzten, breitkrempigen schwarzen Filz, den grauen Strümpfen, den Schnallenschuhen und das spanische Rohr in der Hand. August Förster, der Münchener Darsteller des Musikus, sah ungefähr auch so aus, nur spielte er ihn ein wenig anders als Anschütz. Er hat den Vorteil gehabt, Anschütz in dieser Rolle zu sehen, und er hat aus seinem Vorbilde Nutzen gezogen. Früher, da Herr Förster noch dem Burgtheater angehörte und an die Leipziger Goldfelder noch nicht dachte, hatte sein Musikus Miller einen gewissen Wert — den Wert nämlich, stark an Anschütz zu gemahnen und die verwehten Spuren der Erinnerung wieder kenntlich zu machen. Er spielte den Miller nach Anschütz, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Wesen nach, nur muß man das Wort „Wesen" nicht zu buchstäblich nehmen. Der Musikus Miller von Anschütz war eine Schöpfung, und einer Schöpfung ihr Wesen zu entwenden, wird einem Nachahmer nie gelingen. Er greift nach der äußeren Erscheinung, aber die Motive, die inneren Springfedern dieser Erscheinung entgehen der Nachahmung. So

war es bei Herrn Förster. Er hatte seinem Vorgänger die Mienen und Gebärden abgeguckt, die Modulationen der Stimme abgelauscht; er stand, ging, tat und sprach wie Anschütz, nur daß über Körper und Organ mehr Fett gelagert war. Die Täuschung war so vollkommen, als sie es bei dem weiten Abstande der Talente nur sein konnte. So war es, und so ist es freilich auch gewesen, denn heute ist Herr Förster völlig verwildert, aus Rand und Band geraten, ein Zerrbild seiner einstigen Mittelmäßigkeit. In sein Sprechen ist eine solche Hast gefahren, daß die Worte, gleich fetten Kindern, durch- und übereinanderpurzeln; aus einer zufällig verständlich gewordenen Silbe muß man das Wort, aus diesem mutmaßlichen Worte den Sinn des Satzes erraten. So fällt und fehlt die Wirkung gerade bei den entscheidenden Stellen, wo jedes Wort treffen und sitzen muß. So beispielsweise in der herrlichen Szene, wo der Musikus den Präsidenten verdonnert. Wenn Anschütz den Miller gab, so war dies immer ein Fest- und Feiertag für das bürgerliche Gefühl, wobei es seine schmackhaftesten Kuchen bekam. Gerade in der Szene mit dem Präsidenten, welch ein Beifall durch das ganze Haus, welch ein Jubeln und Jauchzen vom „Paradies" herab! Der Präsident schilt des Musikus Tochter eine Metze. Nun mußte man Anschütz sehen, wie die Beschimpfung in ihm wirkte, wie die Zornader schwoll, wie er aus seinem empörten Gefühle heraus nach der Sprache rang, wie er abgerissen, stockend begann und wie er dann nach und

nach den stoßweise freiwerdenden Strom seines Unwillens über das Haupt des Präsidenten goß. Dreimal mit immer wachsender Heftigkeit erneuern sich diese Stöße. Zuerst: „Eure Exzellenz — das Kind ist des Vaters Arbeit — Halten zu Gnaden —. Wer das Kind eine Metze schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig — Das ist so Tar bei uns — Halten zu Gnaden.“ Dann der zweite Stoß: „Halten zu Gnaden. Ich heiße Miller, wenn Sie ein Adagio hören wollen — mit Buhlschaften dien' ich nicht. Solang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut'. Halten zu Gnaden.“ Und der dritte und letzte Erguß: „Deutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Eure Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleinst ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Tür hinaus — Halten zu Gnaden.“ Wie sich Anschütz redend herwendete zum Präsidenten und dann abging, um sich zu einem neuen Zornausbruch zu sammeln, und wie er ihn wieder hintrug zum Präsidenten — in diesem Hin und Wider lag schon für das Auge eine große Beredsamkeit. Die wiederholte Phrase „Halten zu Gnaden“ sparte sich Anschütz von dem Atem seines Zornes ab und legte in sie einen Ausdruck, der trotz der Höflichkeit und wohl auch durch den beibehaltenen höflichen Ton sich von einer leisen Ironie bis zum schärfsten Sarkasmus steigerte. Und mit welcher durchschlagenden Macht und Wucht wurde das alles ge-

sprochen! Das Burgtheater verehrte in Anschütz seinen größten Sprecher, der über die Neben- und Zwischensätze hinweg mit so ruhiger Hand wie kein Zweiter den zusammenhängenden Faden des Sinnes schlug; es wohnte eine geordnete Klarheit in seinen Worten wie in seinem Geiste. Nicht minder war er ein Meister in der charakteristischen, in der leidenschaftlichen Rede, und eines seiner höchsten Meisterstücke in dieser Gattung waren eben jene Invektiven, die er dem Präsidenten v. Walter an den Kopf warf. Und dann, nach diesen heftigen Ausbrüchen hatte Anschütz noch eine ganz besondere Überraschung in Bereitschaft. Wie sich Musikus Miller von allen Seiten bedrängt sieht, schaut er sich innerlich nach einer Hilfe um. „Ich laufe zum Herzog," sagt Miller. „Der Leibschneider — das hat mir Gott eingeblasen — der Leibschneider lernte die Flöte bei mir. Es kann mir nicht fehlen beim Herzog . . ." Die heilige Einfalt dieser Äußerung, diesen letzten Zufluchtsgedanken eines gehetzten Wildes, sprach Anschütz so kindlich gläubig, mit einer so unschuldigen Zuversicht, daß man zugleich lächeln und gerührt sein mußte. Neben den starken, oft derben und groben Lauten einer bürgerlichen Seele kamen bei Anschütz die zartesten Gemütstöne zum Vorschein; er war rührend in seiner hilflosen Liebe zu der Tochter, er war erschütternd in seiner Einsamkeit, in der grauenhaften Zerstörung des häuslichen Lebens. Über das Elend und selbst über den Plunder einer von dem Gesetze ungeschützten, der Willkür der Großen preisgegebenen

bürgerlichen Existenz warf er den verklärenden Schimmer seiner genialen Begabung. August Förster hat mir Heinrich Anschütz in Erinnerung gebracht, wie die Gurke an die Melone erinnert.

Auch über die sonstige Besetzung von „Kabale und Liebe“ ist des Rühmlichen nicht allzuviel zu melden. Der rauschende Erfolg, den Herr Robert als Ferdinand davongetragen, imponiert mir nicht im mindesten, obgleich ich ihn dem fleißigen Schauspieler gönne. Herr Robert hatte viel vom landläufigen deutschen Liebhaber, aber eine gewisse Wohlerzogenheit und die Starrheit der Gesichtsmaske — Gips, nicht Marmor — sind sein eigenstes Eigentum. An Wohllaut der Stimme und an frischer Unmittelbarkeit übertrifft ihn Herr Krastel. Freilich mochte sich Herr Robert über die weiblichen Mitspieler beklagen, die nicht dazu angetan waren, ihm einen Funken von Geist oder Temperament zu entlocken. Fräulein Ullrich aus Dresden gab die Lady Milford in einer kleinstädtisch gespreizten, lahmen Weise, ohne Spur von Größe und Leidenschaft. Fräulein Wessely als Louise — nun, wir kennen ja „unsere“ Wessely. Sie ist ein artiges Kind, artig erzogen und gedrillt, aber sich selbst hat sie noch nicht gefunden — oder sollte sie am Ende gar nicht zu Hause sein? Ihre Louise war höhere Töchter- und Theaterschule. Herr Lewinsky hatte als Sekretär Wurm gleichfalls keinen glücklichen Abend; er war ohne Schärfe und selbst im Sprechen schwach. Eine gewisse Abnahme seiner Kräfte scheint sich hin und wieder

geltend zu machen, die ich mir einigermaßen aus seiner unverdienten Zurücksetzung im Burgtheater erklären kann. Ist es nicht eine Kränkung für einen Schauspieler von der Bedeutung Lewinskys, wenn man ihm den Franz Moor, seine Schicksalsrolle für Wien, wegnimmt und sie Herrn Mitterwurzer einhändigt? Solche Ungerechtigkeit nagt an einem Talente. Herr Haase spielte den Hofmarschall v. Kalb mit der heitersten Geckenhaftigkeit; er ist ein Genie im Aufspüren von kleinen, bezeichnenden Zügen, aber mehr Sparsamkeit in solchem Detail würde ihn als einen reicheren Mann erscheinen lassen. Herr Herz aus München, ein schätzbarer Charakterkomiker, gab zu seinem und unserem Unsegen den Präsidenten. Er war der Rolle fremd und sie ihm. Er sprach wie ins Blaue hinein, ohne Zusammenhang und Sinn, und bei den zu Ferdinand gesprochenen Worten: „Eine Frechheit, bei meiner Ehre! die ich ihrer Seltenheit wegen vergebe" — blieb er plötzlich stecken in einem seltsam rollenden „Krrrrrrr". Weiß der Himmel, was das für ein Wort ist!

In Lessings „Minna von Barnhelm" trat Frau Ramlo von München zum ersten Male während des Gesamtgastspiels auf. Ihre Francisca verriet ein glückliches Soubrettentalent, im Sprechen gut geschult und voll munterer Laune. Ihr gegenüber stand Frau Ellmenreich aus Dresden als Minna, diesmal mit bescheidener Anmut und ziemlich flink in der Wiedergabe des lebensvollen, beständig vorwärts- und zurückspringenden Lessingschen Gespräches. Herr Dettmer

aus Dresden als Tellheim leidlich, Herr Förster als Paul Werner geräuschvoll und unverständlich, Herr Oberländer aus Berlin als Wirt lebhaft, aber trocken. Herrn Haases Riccaut de la Marlinière war wieder auf das sorgfältigste und reinlichste durchgeführt, voll feiner und treffender Züge. Der Schauspieler tut alles, um den Schwindler und falschen Spieler liebenswürdig erscheinen zu lassen, und er bringt dies einfach dadurch zustande, daß er uns dieser Erscheinung gegenüber ein gewisses theoretisches Interesse, eine Neugier, ihn zu erraten und zu verstehen, einflößt. Ein Detail, das ich mir gemerkt habe, war allerliebst. Riccaut sitzt plaudernd und schwindelnd mit den beiden Frauenzimmern zusammen; als er sich nun vom Stuhl erhebt, gibt er mit der Schneide der rechten Hand seinem Rückgrat einen nachhelfenden Druck, der ihn wieder in den Stand setzt, gerade zu stehen. Herr Haase ist ein geistreicher Schauspieler, der als Darsteller von Kavalieren und feineren komischen Chargen jeder deutschen Bühne zur Zierde gereicht. Auch das Burgtheater könnte sich Glück dazu wünschen, ihn zu seinen Mitgliedern zu zählen.

Noch einmal, am selben Abend, mit „Minna von Barnhelm", hat sich das Münchener Gesamtgastspiel im Lustspiele versucht. Kleist's niederländisches Bild: „Der zerbrochene Krug" eröffnete den Abend. Bekanntlich ist dieses Stück unter Goethe in Weimar zuschanden gespielt worden, indem es, statt in einem, in zwei Aufzügen gegeben wurde. In München wurde

es, freilich langsam genug, doch in einem Akte aufgeführt. Den Richter Adam gab Herr Krause aus Berlin, sorgfältig und lebendig, doch nicht ohne Trockenheit. Herr Häusser aus München, ein frisches älteres Naturburschentalent, stellte als Gerichtsdiener Licht, wie fast immer, seinen Mann. Die Damen Frieb-Blumauer und Ramlo besorgten in trefflicher Weise das weibliche Element. Der Eindruck war in der ersten Hälfte des Stückes ein günstiger, in der zweiten aber erlahmt das Interesse durch die Verschleppung des Tempos. Das langsame Tempo — nicht wahr, meine stehende Klage aus München? Ja wohl, und ich werde noch gründlicher darüber klagen. Die langen Nächte um Weihnachten sind die günstigste Zeit für das Münchener Hoftheater, denn man kann da doch hoffen, nach der Vorstellung noch rechtzeitig zum Frühstück nach Hause zu kommen . . .

Und indem ich vergnügten Herzens dieses Punktum mache, ertönen von Oberammergau herüber wieder die Böllerschüsse, welche den Eintritt der Mittagspause ankündigen. Wie oft nicht während des Schreibens habe ich mich hinübergesehnt in das bretterne Bühnenhaus, da ich doch so sehr eines dramatischen Naturbades bedürftig bin, um den Staub des Münchener Gesamtgastspieles abzuspülen. Wenigstens hinüber muß ich nach Oberammergau und mich ein halbes Stündchen mit den Glücklichen zusammensetzen, die beim Passionsspiele ihr Plätzchen gefunden. Was werden sie zu erzählen, was für bedeutende Beobachtungen mitzuteilen

haben! Ich freue mich auf den Gedankenschmaus. Mit meinen Bemerkungen über die Einzelheiten des Münchener Gesamtgastspieles will ich aber hiermit abgeschlossen haben, gewiß wie in meinem, so auch im Sinne des Lesers. Wir haben zusammen nicht viel Liebes und mehr Leidiges erfahren, mehr Verstimmendes als Erquickliches. Ich habe bisher aus dem Parterre auf die Bühne geschaut und die Sache aus der Froschperspektive angeschaut; noch einmal möchte ich über das Ganze hinfliegen und es aus der Vogelperspektive betrachten. Freilich werde ich auch dann keine so befriedigte Miene aufziehen, wie die mancherlei geschäftigen kleinen Geister, welche nicht müde werden, das von der Direktion Possart gelegte große Wind-Ei staunend zu begackern.

(Am 23. Juli 1880)

Epilog

„Die Zeitungen mit ihrem Tadel," äußerte Ernst Possart gegen Friedrich Haase, „werden längst in Staub zerfallen sein, wenn mein Werk, das Münchener Gesamtgastspiel, noch gedeihlich fortleben wird in seinen Wirkungen . . ." Es drückt sich in diesem Ausspruche ein starkes Selbstgefühl aus, ein Selbstgefühl, das wohltuend wäre, stünde dahinter eine bedeutende Persönlichkeit oder eine große Sache; aber, von der Persönlichkeit abgesehen, wie geringfügig die

Leistung und wie prahlerisch das Wort! Auch Franz Dingelstedt, Possarts Vorgänger und Vorbild, dachte nicht eben bescheiden von seinen Münchener Mustervorstellungen, wie ja Bescheidenheit stets die Sache des Nebenmenschen ist. In seiner unumwundenen Weise spricht er sich darüber in den „Münchener Bilderbogen" aus. „Der Glanz und die Größe dieser Kunstgebilde," schreibt Dingelstedt, „der unbestimmbare und doch von jedem tiefempfundene Hauch einer hohen Weihe, welcher, sobald der schwere Portalvorhang langsam emporrauschte, von der Bühne in den Zuschauerraum herabwehte, aus diesem zu jener zurückströmte, der unauslöschliche Eindruck, den die zwölf Abende in allen Teilnehmern nicht bloß hervorgebracht, sondern dauernd hinterlassen — alle diese Momente waren künstlerische Errungenschaften des Unternehmens, waren die ersten Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters, die frühesten Regungen des Assoziationstriebes in der Körperschaft dramatischer Künstler. Jetzt steht dieselbe fest gegliedert da und erstreckt sich als geschlossener Verein lebenskräftig, fruchtbringend über alle Bühnen, sowie jetzt alljährlich bald Gesamtgastspiele im kleinen, bald Wanderungen ganzer Theatergesellschaften von Nord nach Süd, von Süd nach Nord, ins Elsaß, in die Schweiz, sogar übers Weltmeer nach Amerika stattfinden." So Franz Dingelstedt. Wer vermöchte aus dieser Verschlingung höchst verschiedener Fäden das Richtige vom Unrichtigen zu sondern, wer das, was Dingelstedt wirklich

getan, von dem trennen, was die Entwicklung der Dinge für ihn getan zu haben scheint? In unserer eigenen Sache sind wir alle Egoisten und Idealisten, idealistische Egoisten, die nach einem ästhetischen Prinzip arbeiten, wie ja auch die Menschen von ihrem beschränkten Standpunkte aus gewisse Sterne des Himmels, die unendliche Meilen weit auseinanderliegen und einander eigentlich gar nichts angehen, zu sinnreichen Sternbildern aneinanderreihen. Wie dem aber auch sei, jedenfalls hat Franz Dingelstedt seine Sache mit mehr Verstand und mit mehr Glück als Ernst Possart gemacht. Er pflückte sie ab vom richtigen Augenblicke, und er arbeitete mit einem weit wertvolleren künstlerischen Material. Dingelstedt machte seine Mustervorstellungen zu einem schauspielerischen Annex der deutschen Industrieausstellung, und gerade in dem Momente, da die hervorragendsten älteren Kräfte der deutschen Bühne sich anschickten, ihr Testament zu machen, griff er sie noch einmal auf und zeigte sie, eine erlauchte Gesellschaft, der erstaunten Welt. Andere Künstler, die jetzt alt und welk geworden und nicht ersetzt sind, standen damals in der Blüte ihrer Kraft. Der Verständige hatte das Glück und heimste von Rechts wegen auch die Früchte des Glückes ein.

Ganz verschieden steht es mit dem Münchener Gesamtgastspiel, welches Ernst Possart ins Werk gesetzt hat. Zeit, Ort und Art des Unternehmens, alles war willkürlich und verfehlt. Es war im allgemeinen ein unnötiges Unternehmen, und im besonderen, in bezug

auf München, ein unkluges, ja leichtsinniges Unternehmen. Unnötig, denn der gegenwärtige Zustand der Schauspielkunst in Deutschland war für ein Gesamtgastspiel eher abschreckend als einladend; unklug für München, denn die schauspielerischen Kräfte der Münchener Bühne hielten nicht den Vergleich aus mit den Künstlern, die von Wien gekommen waren. München ist schon lange nicht mehr ein Vorort der deutschen Schauspielkunst; die Oper ist dem Schauspiele über den Kopf gewachsen, und Richard Wagner befindet sich besser in München als Schiller oder Shakespeare. Es war daher bei einer solchen Lage der Dinge geradezu eine Grausamkeit des Direktors Possart, seinen Leuten gegenüber über die rührende Genügsamkeit der Münchener Kritik hinweg ein unbefangenes oder, wenn man will, ein durch das Gute verwöhntes und insofern befangenes öffentliches Urteil herauszufordern. Man mag es hören wollen oder nicht, wahr und unumstößlich bleibt es jedenfalls, daß die Münchener Schauspieler mitsamt ihren deutschen Kollegen von den Wiener Künstlern aufs Haupt geschlagen worden sind. Die Wiener gaben den Maßstab her, an dem die übrigen gemessen wurden. Herr Possart selbst war klug genug, bei einem Gastmahle der Schauspieler einen Trinkspruch auf Dingelstedt auszubringen, als auf den „genialen Leiter der ersten deutschen Schaubühne", allein er hätte die Konsequenzen dieser Anschauung bedenken müssen, bevor er ein Gesamtgastspiel in Szene setzte. Er hat, der ungeschickte Hexen-

meister, die Geister gerufen, die ihn nicht mehr los-ließen und nicht mehr loslassen werden. Die Wiener fielen in der Schar ihrer deutschen Kollegen auf durch ihr einfaches, natürliches Sprechen, durch einen gewissen warmen Ton und durch einen Reichtum an Mitteln der Mimik, wovon die Schauspieler „im Reich draußen" keine Ahnung haben. Das einfache Sprechen verdanken sie, neben ihrer Arbeit, dem erblichen Genius des Burgtheaters, den warmen Ton dem Wiener Volksgeiste, der sich besonders schön in den Wiener Frauen ausspricht, und das Kapital ihrer Mimik haben sie durch Zubuße von italienischen und französischen Schauspielern vermehrt. Die Beredsamkeit der Finger, der Hände, der Arme ist welschen Ursprunges und von den Wiener Schauspielern nur auf ein deutsches Maß zurückgeführt. Wenig erfinderisch, schauspielerisch nur mäßig begabt, bedürfen wir Deutsche, um nicht zu erstarren, stets der Anregung aus der Fremde. Nicht selbstgenügsam zu sein, sich nicht abzusperren, sondern das Förderliche, woher es auch komme, in sich aufzunehmen und eigenartig umzubilden, das ist Geist und Gesinnung des Burgtheaters. Sonnenthals Clavigo, in seiner Gediegenheit der Sprachbehandlung, in der Durchbildung des Spieles bis in die Fingerspitzen, in seinem zum Gemüte, zur Phantasie sprechenden warmen Tone — Sonnenthals Clavigo war der Inbegriff der Schauspielkunst des Burgtheaters. Frau Wolter als Lady Macbeth brachte noch schärfere Wirkungen, noch glän-

zendere, wahrhaft verblüffende Farben; es war das Burgtheater in bengalischer Feuerbeleuchtung. In jenem stillen, starken, klaren Lichte und in diesen leuchtenden Fluten verblaßten und erbleichten die kleineren Sterne des deutschen Theaterhimmels. Sonnenthal und die Wolter sind groß genug, um überall und in jeder Umgebung zu wirken; es gibt aber bescheidenere Kräfte, die, um Wirkung zu üben, in ihrer gewohnten künstlerischen Heimat gesehen sein wollen, wo ihnen ein kongeniales Ensemble entspricht. Solche Schauspieler in einen gemütlosen Wettbewerb mit den besten Künstlern hereinziehen, heißt an ihnen freveln, heißt sie umbringen. So machten Herr Lange aus Karlsruhe und Herr Holthaus aus Hannover zumeist eine klägliche Figur, und doch, sind sie nicht Lieblinge in Hannover und Karlsruhe? Herr Barnay, der ewige Jude der mittel- und norddeutschen Bühnen, ein von der Presse verhätschelter Schauspieler — wie klein ist er in München geworden nach seinem rätselhaften, viel versprechenden und nichts haltenden Wallenstein! Dieser Mann wäre undenkbar auf dem Burgtheater. Ja, man hat vieles einschrumpfen und verschwinden sehen in München. Manche mühsam erschriebene Papierkrone ist zerknittert worden, manches buntbemalte hölzerne Zepter in den Staub gefallen. Es war ein großes Opferfest, aber so schön arbeitete die Ironie, daß der Opferpriester, Herr Possart, der so viele zur Schlachtbank geführt hatte, zuletzt selbst als Opferlamm fiel.

München war auch nicht der Ort zu einem deutschen Gesamtgastspiele nach der ganzen Art seines Bühnenbetriebes. Es herrscht ein gar bedächtiger Geist in dem Schauspielhause, das Blut ist dünn, der Pulsschlag träge. Das langsame Theatertempo Münchens ist die Verzweiflung eines jeden Menschen von Temperament. Stücke, die bei uns in den üblichen dritthalb Theaterstunden abgetan werden, ziehen sich in München von ½7 bis 11 Uhr. Merkwürdigerweise haben wir von Münchener Schauspielern die Ansicht äußern hören, daß Wien das langsamste Tempo besäße. Allerdings gab es einmal eine Zeit — Ludwig Tieck bezeugt es — da man am Burgtheater langsamer sprach als an den norddeutschen Bühnen. Wer aber erinnert sich noch daran in Wien? Rasches Tempo hat Heinrich Laube immer gepflegt im Burgtheater, nicht nur rasches Tempo im Sprechen des einzelnen, sondern auch rasches Tempo im ganzen, in der Aufeinanderfolge der Szenen und der Akte. Laube hat ganze Akte und Stücke gerettet durch kluge Anwendung eines beschleunigten Zeitmaßes. Franz Dingelstedt, dessen Bestreben mehr auf ein sinnliches Bild des Ganzen geht, widmet dem gesprochenen Worte geringere Sorgfalt als Laube; doch wirkt Laubes Temperament noch fort in den Schauspielern, und die jüngeren werden von den älteren mitgerissen. Den Burgschauspielern das langsamste Tempo zuschreiben, ist daher befremdlich. Es liegt eine Täuschung darin. Nämlich das ist wahr, daß die Schauspieler des Burgtheaters in der

Rede sehr langsam werden können, freilich nur an Stellen, wo eine breite Auseinandersetzung des Gedankens erforderlich ist; dann, aber auch nur dann setzen sie sich, lassen sich gleichsam häuslich nieder. Solches Sitzenbleiben und gründliche Ausschöpfen der Rede wird aber von ihnen als Zeitversäumnis in Anschlag gebracht und durch sonstiges rasches Sprechen wieder eingeholt. Alles ineinander gerechnet, das Langsame und das Rasche, werden die Wiener ungleich schneller fertig als die Münchener. Die Münchener meinen ein rasches Tempo zu haben, wenn sie, sonst gemächlich im Gang der Rede, hin und wieder einen Satz flink hervorsprudeln; natürlich bleiben sie hinter den Wienern zurück, die nur selten, um einen Soldatenausdruck zu gebrauchen, auf der Stelle treten, sonst aber nicht etwa hüpfen, sonst marschieren. Zur Langsamkeit im Sprechen gesellten sich in München die langen Zwischenakte, auf welche das sonst hübsche Theatergefängnis gar nicht eingerichtet ist, und — der Greuel aller Greuel — das Wüten des Zwischenvorhanges. Ein Schauspiel hat in München nicht seine fünf Aufzüge, sondern es wird gerissen in zehn, zwölf und vierzehn Akte. Akte zu sagen, ist kaum eine Übertreibung. Nur ein Beispiel. Dem Hamlet erscheint seines Vaters Geist. Er winkt dem Sohne, er möchte ihn allein sprechen. Spannung im Publikum — plötzlich fällt der Zwischenvorhang. Und der Zwischenvorhang bleibt vier geschlagene Minuten unten, eine Ewigkeit für die Spannung des Zuschauers. Endlich geht der Vorhang in die Höhe:

eine andere, wohlarrangierte Landschaft, Hamlet und der Geist des Vaters. Nun ist die Spannung verraucht, aber wir haben eine hübsche neue Landschaft. Wäre denn eine rasche Verwandlung nicht wirksamer und künstlerischer? Gewiß. Aber das Münchener Theater, ein leidiger Schüler der Meininger, legt auf seine in der Tat geschmackvollen Ausstattungen einen so ausschließlichen Wert, daß es, um eine schauerliche Gegend, ein schön eingerichtetes Zimmer zu produzieren, die dramatische Wirkung schlechthin opfert. „Das ist einfältig und verrät einen jämmerlichen Geschmack," würde Hamlet sagen. In solcher Weise wird in München bloßen Nebenwirkungen zuliebe die kostbare Zeit verzettelt und die Dichtung beeinträchtigt. Was aber dieser Zeitvergeudung die Krone aufsetzt, das ist der Umstand, daß im Münchener Schauspielhause gar kein Orchester spielt. Es herrscht eine schauerliche Öde in den Zwischenakten; die Wohltat einer Zeitverkürzung durch die Musik muß man entbehren; kein klingender Faden knüpft den jüngsten Aufzug an den folgenden. Das gehört auch zum langsamen Tempo des Münchener Theaters.

So hat uns das Münchener Gesamtgastspiel nichts Neues von erheblichem Werte gebracht. Das Gute haben wir gekannt, das Schlimme geahnt und leider erlebt. Die zerrissenen Theaterzustände Deutschlands, den Mangel an Talent und Schule zu gewahren, war eine bittere Erfahrung. Wenn die Erkenntnis beseligt, so hatte sie diesmal doch einen herben Beigeschmack.

Ein deutsches Gesamtgastspiel zu veranstalten, war jetzt nicht an der Zeit, oder hätte doch, wenn man es zugeben will, anders müssen eingerichtet werden. Sollte wieder ein ähnliches Unternehmen zustande kommen, so müßte man sich nicht einseitig steifen auf unsere klassische Dichtung und weniger das bloß schauspielerische Moment betonen. Das erste Wort müßte die Dichtung haben, die Dichtung der Gegenwart, ohne welche die Schauspielkunst dahinsiecht. Sorgt dafür, daß ihr neue Dichtungen habt für ein künftiges großes Bühnenfest, daß ihr nacheinander ein neues Trauerspiel, ein neues Schauspiel, ein neues Lustspiel aufführen könnt. Dann trefft eine richtige Auslese von schauspielerischen Kräften, übt sie eine Weile zusammen, ladet hierauf die Welt ein zum Genusse und rahmt die neuen Dichtungen ein zwischen klassische Stücke. In solcher Weise könntet ihr der guten Sache dienen, und eure persönlichen Interessen — fürchtet euch nicht, auch ihnen wäre besser gedient, wenn man sähe, daß ihr euer Geschäft versteht und das Allgemeine dabei gewinnt. An dem großen Spieß und an dem großen Feuer könntet ihr auch euer Huhn braten.

(Am 25. Juli 1880)

Adolph Sonnenthal

Adolph Sonnenthal hat heute fünfundzwanzig Jahre Burgtheater zurückgelegt. Eine lange Strecke Weges, voll Arbeit und voll sorgfältig vorbereiteter Erfolge und willig zugestandener Triumphe, mit angenehmen Ruhepunkten und weiten Aussichten, mit stets erneuerten Zielen. Aber man kann sagen: Sonnenthal ist angekommen. Ist unter den vielen Jubiläen, die wir in den letzten Jahren gefeiert haben, irgendeines, das keiner künstlichen Veranstaltung bedurfte, so ist es ohne Zweifel das seinige. Teilnahme, festliche Stimmung, sie kommen ungerufen von allen Seiten; Männer, Frauen und die empfängliche Jugend, ohne Unterschied des Standes, sie eilen herbei, um ihrem Lieblinge zu seinem Ehrentage Glück zu wünschen. Denn der Liebling der Stadt, des Landes, des Reiches ist nun einmal Sonnenthal, und als ob freundliche Mächte planvoll daran gearbeitet hätten, ihn zu seinem Jubiläum auf eine unbestrittene künstlerische Höhe zu stellen, hat auch Deutschland, haben Berlin, München und Hamburg sich in jüngster Zeit beeilt, ihm den Lorbeer auf das Haupt zu drücken. Man braucht es nicht zu sagen, es sagt sich selbst: Adolph Sonnenthal ist der erste deutsche Schauspieler.

Aus unscheinbaren Anfängen hat sich Sonnenthal zu seiner gegenwärtigen Höhe emporgearbeitet. Das Schicksal hatte den Knaben nicht weich gebettet. Den

Kinderjahren, die eine bescheidene Wohlhabenheit umgab, kaum entwachsen, mußte er, der Bruder vieler Geschwister, daran glauben, sein Brot mit der Arbeit seiner Hände zu erwerben. Er ergriff ein Handwerk, ward Lehrling, Geselle, verließ als Handwerksbursche seine Vaterstadt Pest, um in Wien Arbeit zu suchen und zu finden. Ein guter Arbeiter, und doch ein sonderbarer Arbeiter, denn während er mit dem Ernste und der Gründlichkeit, die ihm eigen, bis zu den feinsten Verrichtungen, gleichsam zur Kunst seines Handwerks vordrang, schien er doch von einem fremden Dämon besessen, indem er, seine Handgriffe machend und die Geduld seiner Mitgesellen ermüdend, mit lauter Stimme Verse hersagte, die er bei der Nachtlampe auswendig gelernt. Schon als Lehrling hatte er das ganze klassische Repertoire der jugendlichen Helden für sich durchgearbeitet, die sich nun ungebärdig zum Worte meldeten. Früh schon war der schauspielerische Geist in ihm aufgewacht. Als einmal im väterlichen Hause Komödie gespielt wurde, übernahm der kleine Adolph „wegen Not an Mann“, wie er sich selbst ausdrückt, eine Mädchenrolle, die er zum Entzücken aller Anwesenden durchführte. Seitdem stand der Entschluß in ihm fest, auf die Bühne zu gehen. Daß er den Weg durch das Handwerk nahm, schadete dem Schauspieler keineswegs, im Gegenteile: wessen Hand in den Sinn und Eigensinn eines gegebenen festen Stoffes einzudringen gewohnt ist, der wird auch geistiges Material mit Klugheit, Ehrlichkeit und Treue zu be-

meistern gewillt sein. Der goldene Boden des Handwerks — golden in dieser ethisch-technischen Bedeutung — ist dem Schauspieler Sonnenthal nie untreu geworden.

An demselben Tage, da Sonnenthal sich zu Wien in die Innung seines Gewerbes eintragen ließ, besuchte er zum ersten Male das Burgtheater. Man gab den „Erbförster". Die aufregende Dichtung selbst, dazu Darsteller wie Anschütz, La Roche, Dawison — man denke sich in die Gemütslage des empfänglichen, von schauspielerischen Zukunftsträumen bewegten jungen Gesellen hinein. Zum ersten Male in seinem Leben berührte ihn der Genius des Burgtheaters. Der Moment war entscheidend für ihn. In der Nacht konnte er kein Auge schließen, und des anderen Tages lief er schnurstracks zu Dawison, um diesem sein Herz auszuschütten, ihm seine Wünsche nahezulegen. Dawison ließ ihn Karl Moors Monolog „O Menschen, Menschen" sprechen, und als sich Sonnenthal zum Schlusse des Monologes auf einen Sessel warf, der unter ihm in Trümmer ging, da schrie Dawison auf: „Ja, Sie haben Talent, junger Mann — aber ruinieren Sie mir meine Möbel nicht!" Dawison entließ den Glücklichen mit einem Empfehlungsschreiben an die pensionierte Schauspielerin Frau Bender, bei welcher Sonnenthal ein halbes Dutzend Rollen einstudierte; um das Honorar für die Lehrerin zu erschwingen, mußte er ganze Nächte hindurch arbeiten. Mittlerweile hatte ihn Dawison an Heinrich Laube

empfohlen, von dem sich Sonnenthal die Gunst erwirkte, als Freiwilliger bei den Statisten des Burgtheaters einzutreten. Sonnenthal statierte in der Tat in verschiedenen Stücken, in den „Räubern“, „Coriolan“, „Hans Sachs“, „Wilhelm Tell“. Aus dieser dramatischen Elementarschule, in die ihn Laube gebracht, zog ihn derselbe Mann wieder heraus. Als Sonnenthal ihm eines Tages etwas vordeklamierte, rief ihm Laube in seiner barschen Weise zu: „Sie müssen spielen, junger Mensch! Nur fort, hinaus!“ Laube und La Roche gaben ihm eine Empfehlung an den Theateragenten Prix, und dieser verschaffte ihm ein Engagement unter dem Theaterdirektor Kreibig, der den Bühnen von Temesvar und Hermannstadt vorstand, wo Sonnenthal im Herbste 1851 mit dem Phöbus im „Glöckner von Notredame“ eintrat und woraus er im Frühling 1854 mit der Rolle des „Hamlet“ schied. Kreibig zog dem jungen Schauspieler bald ein Drittel seines Gehaltes ab; nur so könne er ihn behalten. „Ach, du guter Kreibig,“ sagte sich Sonnenthal, „ich wäre für die Hälfte auch geblieben; denn zurückkehren — eher ins Wasser!“ Auf Hermannstadt folgte Graz. Hier gestaltete sich das künstlerische Leben bewegter, anregender. Sonnenthal lernt Holtei kennen, der sich für ihn interessierte; eine stattliche Reihe von Gastspielen wickelte sich ab, die den aufstrebenden jungen Schauspieler im verschiedensten Sinne beschäftigten. Neben Nestroy spielte Sonnenthal in „Lumpazi“ den Tischler; „Sie sind ein Kunst-

tischler, mein junger Freund," sagte Nestroy nach der Vorstellung, indem er dem Mitspieler lächelnd auf die Schulter klopfte. Später kam Ludwig Löwe, der ihm bis ans Ende ein väterlicher Freund geblieben. Karl Devrient, vielleicht der genialste Devrient nach dem großen Ludwig, bot ihm das unerquickliche Beispiel, wie eine bedeutende Begabung, die untreu verwaltet wird und welcher die starke künstlerische Gesinnung fehlt, an ihrem eigenen Widerspruche erlahmt und zugrunde geht. Aldrige, der schwarze Mime, neben dessen Othello Sonnenthal den Cassio spielte, imponierte ihm durch elementare Leidenschaft. In Graz füllte Sonnenthal das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber vollständig aus, und hier war es auch, wo er den Clavigo zum ersten Male spielte — dieselbe Rolle, mit der er fünfundzwanzig Jahre später das Publikum des Münchener Gesamt-Gastspiels zu begeistertem Beifalle hinriß. Von Graz aus wendete sich Sonnenthal nach Königsberg, wo er, der bisher immer im Süden verkehrt, in der scharfen nordischen Luft die letzten Anklänge seines ungarischen Dialektes abstreifte. In Königsberg lernte er zwei große Künstler der alten Schule kennen: Theodor Döring, bedeutend im Lustspiele, im Genrefache, und Heinrich Marr, als Charakterspieler, und namentlich als père noble außerordentlich. Man erkannte sofort Sonnenthals Wert und schrieb hinter dessen Rücken an Laube nach Wien. Darauf die rasche, lakonische Antwort: „Lieber Freund! Ich verfolge den jungen Sonnenthal schon

eine ganze Zeitlang; wenn er so weit ist, schicken Sie ihn mir. Ihr Laube." . . . Und Sonnenthal wurde geschickt. Er betrat am 18. Mai 1856 als Mortimer die — wie er sie nennt — „geheiligten" Bretter des Burgtheaters. Bald darauf teilte ihm Laube mit, daß er sein Engagement erzwungen habe. Am 1. Juni 1856 trat Sonnenthal als Mitglied des k. k. Hofburgtheaters in der Rolle des Romeo auf.

Was das Burgtheater diese fünfundzwanzig Jahre an Sonnenthal besessen, was es heute noch an ihm besitzt, ja heute erst recht an ihm besitzt — wer weiß es nicht? Sonnenthal ist die lebendige Verkörperung der Traditionen des Burgtheaters. Einfach und wahr in Wort, Wink und Bewegung, das ist seine Kunst und das ist sein Zauber. Wenn sein Talent auch vielfach unter fremden Einflüssen gereift ist, wie denn Franzosen und Italiener nachhaltig auf ihn eingewirkt haben, so hat er doch seine beste Kraft aus dem Boden des Burgtheaters gesogen. Er wurzelt und gipfelt im Burgtheater. Wie ihm seine Begabung immer nur die Aufforderung zur Arbeit war, so hat er sich in seiner Gründlichkeit nur langsam entwickelt. Erst vor einigen Jahren hat er sich vollständig gefunden. Nun steht er auf der Höhe seiner Kunst, im Vollbesitze seiner Mittel; seine reife Männlichkeit, der Adel und die Energie seines Wesens gestatten ihm, nach den mannigfaltigsten künstlerischen Aufgaben zu greifen und die Blüten und die Früchte zu pflücken. Sonnenthals Kunst — und das ist das letzte und schönste Wort, das

man sagen kann — ruht auf dem festen Grunde edler Menschlichkeit. Er hat sich in dem gefährlichen Spiele schauspielerischer Selbstentäußerung einen einfachen Sinn und ein warmes Herz zu wahren gewußt. In ihm sprudelt der lebendige Quell menschlicher Güte; er ist auch im Leben ein Künstler, ein nicht nur kluger, sondern ein weiser Mensch. Das Gefühl dieses Doppelwertes, der so erfreulich als selten ist, verleiht denn auch dem Sonnenthal-Jubiläum seinen warmen herzlichen Ton, denn man mag sagen, was man will, das letzte Wort des Künstlers ist und bleibt doch immer der Mensch.

(Am 1. Juni 1881)

Sarah Bernhardt

Sarah Bernhardt hat ungefähr eine Stunde gebraucht, um das Publikum Wiens für sich einzunehmen, es mit der sanften Gewalt einer Künstlerin, die zu warten versteht, zu sich herüberzuziehen. Viele hatten geglaubt, sie würde auf ihren bloßen Ruf hin mit Begeisterung empfangen werden, oder sie selbst würde durch einen kühnen Bühnenstreich sich der Gemüter sofort zu bemächtigen suchen; allein das eine liegt nicht im Charakter des Wiener Publikums, das andere nicht in der Natur dieser Künstlerin. Das Wiener Publikum, so sehr es der Begeisterung fähig ist, gibt nur wenig auf Autorität: es will die Sache selbst erleben, und so wenig Sarah Bernhardt einem dramatischen Wagnisse aus dem Wege geht, so ist sie doch zu sehr Künstlerin, um eine starke Wirkung im Gegensatze zu der dargestellten Rolle herbeizuführen. Wie übermäßig gespannte Erwartungen in dem Augenblicke, da die Person oder die Sache eintrifft, meistens getäuscht werden oder getäuscht zu werden scheinen, so ist es auch hier geschehen; aber, wie so oft, führte die Enttäuschung auch diesmal das Glück mit sich, daß nicht nur etwas anderes, sondern auch etwas Besseres, als man erwartet hatte, zum Vorschein kam. Man erwartete eine Virtuosin und fand — unbeschadet der Virtuosität — eine Künstlerin.

Die erste Enttäuschung, die man an Sarah

Bernhardt erlebte, ist ihre äußere Erscheinung. Zwar jene an die Unsichtbarkeit streifende Schlankheit ihrer Gestalt erwies sich gleich als ein witziges Märchen, das man, als eine heitere Übertreibung der Wirklichkeit, allerdings begreifen konnte, aber die unschönen Verhältnisse ihres Wuchses und ihr schwankender Gang schienen die vielgerühmte vollendete Anmut ihres Spiels nicht begünstigen zu wollen. Freilich, diese etwas verschobene und verschrobene Gestalt krönt ein Kopf, der vieles wieder gutmacht: ein schönes Eirund, deutlich umrissen und doch von weichen Linien begrenzt; Kinn und Nase bedeutend und einen starken Willen verratend; doch das Wunder in diesem Gesichte sind die von feinen Brauen überwölbten, großen dunkelblauen Augen, in welchen eine bewegliche Seele lebt. Dichtes rötliches Haar fällt auf die Stirne herein, und das Gesicht zeigt jene zarte, durchsichtige, seelenvolle Haut, welche überblonden Frauen eigen zu sein pflegt. Der Mund mit der etwas kurzen Oberlippe zeigt gern die Zähne in reizender Herzform, ohne daß man den Eindruck der Schweratmigkeit bekommt, die mit solcher physischer Beschaffenheit nicht selten verbunden ist. Diese Züge, diese Augen werfen ihren Glanz und ihren Geist auch auf die dürftige Gestalt zurück, die übrigens in ihrer bieg- und schmiegsamen Beweglichkeit, in ihrer Federkraft und Energie ein wunderbares dramatisches Werkzeug ist. Und nun die Stimme, die eigentliche Seele des Schauspielers! Eine schöne Altlage mit dem Sopran verbindend, ist

sie süß und einschmeichelnd, höchst modulationsfähig und tonreich im Ausdrucke des Gefühles, ein Instrument, das jetzt von der wärmsten Innerlichkeit erzittert und über dessen Saiten dann wieder der eilfertigste Plaudergeist huscht. Man könnte fast sagen, daß diese Stimme musikalisch geschult sei, denn so fest und sicher hält sie ihre Tonlagen ein, ihre Modulationen bewegen sich in so deutlichen Intervallen, daß man die Tonart und das Fallen und Steigen ihrer Rede durch Noten anschaulich machen könnte. Außerdem verfügt sie über eine erstaunliche Fülle von Naturlauten, die sich immer einstellen, wo das Wort allein nicht fähig ist, eine dunklere Empfindung aus einem entlegenen Winkel der Seele hervorzuholen, oder wo ein heftiges Gefühl das Gefäß des Wortes sprengt. Nur eines ist der Künstlerin versagt: in hoher Lage der Stimme mit kräftiger, voller Klangwirkung zu arbeiten. Dieser physische Mangel bezeichnet die Grenze ihrer Kunst. Sarah Bernhardt ist vorzugsweise ein lyrisches Talent; die höchsten tragischen Wirkungen liegen ihr im eigentlichsten Sinne zu hoch.

Man kann sich vorstellen, was ein solches Talent mit solchen Mitteln aus einer Rolle wie Marguerite Gautier in der „Camelien-Dame" zu machen imstande ist. Man kann erwarten, daß sie uns diese Gestalt, die in Wien ins Vorstadt-Theater verbannt ist, ans Herz legen werde. Und das hat Sarah Bernhardt getan gerade mit jener lyrischen Begabung, die wir an ihr hervorgehoben. Die L i e b e ist doch die Seele

und das Salz von Dumas viel getadelter, viel nachgeahmter, aber nie erreichter „Camelien-Dame“. Ein Lust- und Trauerspiel der Liebe, welches bezaubert und erschüttert, hat uns die Künstlerin vorgeführt. Sie tritt auf als Kurtisane, mit jener heiteren Gleichgültigkeit, mit jener beweglichen, ja leidenschaftlichen Apathie, die entsteht, wenn man alles tut, was die Liebe tut, aber ohne das Motiv der Liebe, ohne Gesinnung. Marguerite hat nie geliebt und ist nie geliebt worden. Mit Armand Duval tritt die Liebe in ihre Kreise — die Liebe, ihr etwas Neues, etwas Unglaubliches. Wie es Sarah Bernhardt darstellt, steht Marguerite der neuen Erscheinung erst verdutzt, nicht ohne einen gewissen Galgenhumor gegenüber. Liebe! Sie lächelt ungläubig wie die Sarah der Bibel. Und doch, sie läßt uns merken, wie süß es wäre, wenn es für sie so etwas gäbe wie die Liebe. Mit fast unfühlbarer und um so größerer Kunst führt uns Sarah Bernhardt nach und nach hinüber in den Bereich der Liebe; sie reiht leise Züge aneinander, wandelt allmählich den Ton der Stimme, die Miene, die Gebärde, doch spielt Marguerites Verderbtheit naiv genug herein; sie will die Kosten der neuen Liebe aus der Kasse des Lasters bestreiten. Ein Herzog — der ewige Herzog der Kurtisanen — soll bluten, damit sie ihres Geliebten in ländlicher Zurückgezogenheit froh werden könne. Sie liebt noch nicht. Fräulein Bernhardt spielt diese Szene mit einer trockenen Brutalität, mit einer naiven

Unkenntnis der Gesinnung, die Duval der Kurtisane entgegenbringt. Halb kann sie ihn nicht verstehen, halb will sie es nicht. Seine starre Weigerung, unter solchen Bedingungen mit ihr zu gehen, macht sie doch nachdenklich. Als er sich von ihr trennen will, ruft sie ihn zurück. In dem Tone dieses Zurückrufens, in dieser Umarmung gibt Fräulein Bernhardt eine ganze Geschichte; man hört es, man fühlt es, sie hat die Liebe entdeckt. Ihre Darstellung des ländlichen Glückes atmet eine Innigkeit, die uns mit jedem Worte wärmt. Hier erklingt am süßesten ihre Stimme, die in musikalischen Wohllaut eingetaucht ist, ohne in den Gesang hinüberzuschweben. Und nun folgt ihr Meisterstück, die Szene mit Duvals Vater, eine grausame, niederträchtig moralisierende Szene, in welcher, damit zweifelhafte konventionelle Güter gerettet werden, ein armes Menschenherz zertreten wird. In dieser Szene bekundet Fräulein Bernhardt eine wunderbare Beherrschung der verschiedensten Kunstmittel. Man weiß nicht, was man höher stellen soll: ihre unbedingte Herrschaft über die Rede oder ihre Beredsamkeit in unartikulierten Lauten, ihre Gebärden- oder ihre Mienensprache. Sie wühlt das ganze Gemüt und die ganze Kunst auf. Von der Feinheit und Kraft ihres Nervenlebens, von ihrer Leidenschaftlichkeit und ihrem — man nenne es Instinkt oder Geist — gibt die Durchführung dieser Szene den höchsten Begriff. Wie sie den ungezogenen Alten in einer Wallung weiblichen Stolzes zurecht-

weist; wie sie in rührenden Worten die Liebe zu Armand verlautbart; wie sie sich gegen die Zumutungen des Unbarmherzigen erst sträubt und sich schließlich doch gefangen gibt; wie sie mit zerschlagenem Gemüte und während ihre Krankheit in ihr reift, den gewünschten Brief schreibt — man sitze dieser reichen dramatischen Entwicklung gegenüber, und wir möchten den unfühlsamen Mann sehen, der jener dramatischen Zauberin ungerührt die Stirne bieten könnte. Diese Szene holt im Verlaufe des Stückes Sarah Bernhardt selbst nicht mehr ein. Sie mag später noch so vorzüglich sterben — das Sterben ist eine ihrer Spezialitäten — die Höhe jenes dritten Aufzuges erreicht sie nicht wieder.

Nach einer solchen Darstellung, die unsere ganze Empfänglichkeit aufzehrt, sollte man billigerweise ausruhen. Wer es dennoch nicht tat, sondern gleich den folgenden Tag wieder in das Theater ging, um Sarah Bernhardt als Donna Sol in Viktor Hugos „Hernani" zu sehen, dem wird eine kleine Ernüchterung nicht geschenkt worden sein. Fräulein Bernhardt trat uns den Tag vorher mit einer Fülle entgegen, die unerschöpflich schien, und nun wurde man doch an die Grenze ihres Vermögens erinnert. Sie wiederholt sich, und ein oft wiederholter Reiz, sei er auch noch so lieblich, stumpft die Empfindung ab. Wir haben an ihrer Donna Sol nichts Neues gesehen, oder auch höchstens nur Ermäßigungen oder Steigerungen ihrer Marguerite Gautier. Daß ihre höhere tragische

Wirkungen versagt sind, zeigte sich hier sehr deutlich. Es fehlt ihr die Stimme dafür und somit alles. In diesem Zusammenhange erst konnten wir an Frau Wolter denken, deren Name, ängstlich oder freudig, auf den Lippen der meisten Zuschauer schwebte. Welche von beiden die bessere Schauspielerin sei? Besser — welch beleidigende Frage! Wir möchten sagen: Jede ist anders. Sie haben beide die Vorteile und Nachteile ihrer Sprache. Jede wird der anderen wehetun, wenn sie in einem Originalwerke, das in ihrer nationalen Sprache geschrieben ist, auftritt; eine Übersetzung wird jede gegen die andere in Schatten stellen. In der Tragödie scheint uns Frau Wolter etwas voraus zu haben; daß sie besser blitzt als Sarah Bernhardt, glauben wir nicht, daß sie aber besser donnert als die Französin, das wissen wir. Frau Wolter hat, um nur dieses eine hervorzuheben, die größere Stimme voraus, und das ist auch ein Bestandteil des Talentes.

Wir wissen wohl, daß unser französischer Gast die Vergleichungen nicht ausstehen kann. Als jemand eine Parallele zwischen ihr und der Rachel ziehen wollte, rief sie unwillig aus: „Je suis Sarah Bernhardt!“ Nun, wir in Wien haben die französische Schauspielerin in diesen Tagen kennen gelernt, und wir wissen somit, was es heißt, wenn jemand von sich sagen kann: „Ich bin Sarah Bernhardt!“

(Am 6. November 1881)

Sarah Bernhardt. Josephine Gallmeyer. Charlotte Wolter.

Das Auftauchen zahlreicher Sarah-Köpfe, nicht etwa im Bilde, sondern im Leben, nämlich jener weiblichen Köpfe, die, von rötlichem Haare und einer gediegenen Nase unterstützt, sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Sarah Bernhardt anfrisieren, bekundet untrüglich den mehr als flüchtigen Eindruck, den die berühmte französische Schauspielerin auf die Frauen und folglich auf die Männer gemacht hat. Das Wohlgefallen am rötlichen Frauentypus, welches, vom zweiten Empire, da Rot auf dem Throne saß, zu uns herübergedrungen, bereits im Erlöschen begriffen war, ist von der geistreichen Französin wieder angefacht worden. Die natürliche Goldhaube — rotes Gold, sagt das Nibelungenlied — ist im Werte wieder gestiegen. Zu dem Sarah-Kopfe gehört aber auch der Sarah-Geist und der Sarah-Leib; wer jedoch vermöchte so leicht diesen Geist aufzubringen, und wer wollte diesem Leibe gerne ähnlich sein? Ähnlich — ja vielleicht um den Preis dieses Geistes. Denn eine Magerkeit besitzen, die jeder Schlankheit spottet; Arme zu haben, die an der Achsel zu weit rückwärts eingehängt zu sein scheinen; einen Gang anzunehmen, der das Gegenteil des Schwebens ist — der Entschluß wäre für ein weibliches Gemüt geradezu heldenhaft. Ge-

wiß, die Erscheinung Sarah Bernhardts wirkt im ersten Augenblicke nichts weniger als angenehm. Es steckt ein Gamin in ihren Bewegungen, ihre Manieren scheinen einer Welt anzugehören, die nicht die feinste ist. Auch darin spiegelt sie das zweite Kaiserreich wieder, wo die Damen, indem sie das Gehaben von Volkssängerinnen nachahmten, sich encanaillierten, wie wir an Nachbildern gesehen haben, die sehr vornehme Frauen zu uns verpflanzt haben. Aber deshalb Sarah Bernhardt eine bloße Kokotte zu nennen, ist kein Grund vorhanden. Jene niedrigen Manieren verschwinden sofort, wenn sie tiefer in ihre Rollen eindringt. Ihre Gestalt, ihre Bewegung, ihre Gebärden — alles hebt sich, wird edler, und nichts erinnert mehr an eine tiefere Sphäre der Gesellschaft. Man kann sodann, um das viel mißbrauchte Wort anzuwenden, in einem gewissen Sinne von Stil reden. Es stellen sich dann, wenn noch ihre souveräne Behandlung der Sprache sich hinzugesellt, künstlerische Genüsse ein, die uns niemand ausreden oder hinwegspielen wird. Frau Wolter mag die französische Schauspielerin durch ihre Phädra öffentlich bekämpfen, Frau Gallmeyer sie aufs schärfste parodieren, anonyme Schufte mögen Schmähbriefe schreiben — es wäre ein schwacher Kopf, der sich durch solche Dinge die bedeutenden Eindrücke, die ihm Sarah Bernhardt gewährt, vergällen ließe.

Das Wiener Publikum, das über den Unfug der Reklame verdrießlich war, kam dem Gaste sehr kühl

und mißtrauisch entgegen, und ließ sich von Sarah Bernhardt jeden Abend aufs neue erobern. Es wollte widerstehen, allein es konnte nicht. Und wie sollte man können! Gleich am ersten Abende, als Marguerite Gautier, schüttete sie zu aller Verwunderung das Füllhorn ihres Könnens aus. Aber alle diese erstaunliche Technik, die Auge und Ohr gefangen nahm, verschwand vor der Poesie, die sie über ihre Rolle auszugießen wußte. Man glaubte herrliche Blumen aus einem Sumpfe wachsen zu sehen. Refaire une virginité, lautet der französische Ausdruck für ein sittliches Wunder, auf welches Dumas „Cameliendame" abzielt. Sarah Bernhardt ließ uns dieses Wunder künstlerisch erleben; die Sünderin verwandelte sich vor unseren Augen in ein liebendes Mädchen. Sie fand die überzeugendsten Übergänge, die süßesten, rührendsten Laute, und aus jenen unedleren Manieren heraus die schönsten, beredsamsten Gebärden:

Und des Mädchens frühe Künste
Wurden nach und nach Natur —

wie es bei Goethe von der Bajadere heißt, die in den Armen des erlösenden Gottes ruht. Erst durch Sarah Bernhardt lernten wir, was sich aus dem übelberufenen, aber vielgespielten Drama von Dumas machen läßt. Indessen nach diesem Schauspiele stieg Sarah Bernhardt als Doña Sol in Viktor Hugos „Hernani" um einige Stufen tiefer herab. Zwar die

Behandlung des Verses war bewundernswert. Sie ließ den Rhythmus durchfühlen, ohne ihn uns fußweise vorzuwerfen, und über die Zäsur des Alexandriners, der mitten im Verse wie ein Graben liegt, über den die meisten nach deutlichem Anhalten mühsam springen, schwebte sie mit Anmut hinweg. Sonst aber ist des Guten nicht eben viel zu sagen. Freilich ist die Rolle dürftig, da Doña Sol nicht viel mehr zu tun hat, als den einen Mann energisch zurückzuweisen und sich dem andern zärtlich hinzugeben. Die einzige große Szene für sie ist die durch Silvas Hornstoß tragikomisch unterbrochene Brautnacht. Hier entfaltet die Schauspielerin, höchst unjungfräulich, mehr Geschick als Empfindung, und wenn auch edle Frauen mit der richtigen Empfindung das richtige Geschick verbinden und in der Liebe einen genialen Raumsinn bekunden, so ist Sarah Bernhardts Doña Sol in Umarmungen und Küssen, und wie sie die Situationen herbeiführt, zu buhlerisch erfahren und berechnet. Als Frou-Frou, die einst von Fräulein Kronau bei uns liebenswürdig gegeben wurde, trat Sarah Bernhardt wieder in den Vollbesitz ihres Könnens. Neue Töne schlug sie an, Töne eines übermütigen Leichtsinnes — eines Leichtsinnes indessen, der in seinem plötzlichen Abbrechen, in seinen schroffen Übergängen das tragische Ende Frou-Frous vorbereitet und vermittelt. Wahre Wunder an Feinheit, an schlagfertiger Raschheit verrichtete sie im Gespräche, in der Konservation; das macht ihr keine deutsche Schauspielerin nach, schon

aus dem einfachen Grunde, weil das Deutsche keine Konversationssprache ist. Ein wahres Hagelwetter ging nieder, als Frou-Frou ihrer Schwester, die sie im falschen Verdachte hat, ihr den Gatten entfremdet zu haben, eine Strafpredigt hält: dem Publikum, nicht der Schauspielerin schien der Atem auszugehen. Höchst liebenswürdig erschien sie in der Theaterprobe, die nur eine bedeutende Künstlerin so sinnreich ungeschickt zu spielen imstande ist. Auch in der Kunst des Sterbens — wir haben sie viermal sterben sehen, und man kann sagen, daß sie vom Sterben lebt — auch in dieser Kunst erschien sie wieder eigen. Wie es starke Frauen gibt, die ihre Ohnmachten stehend abmachen, so pflegt Sarah Bernhardt stehend zu sterben, wie es für eine energische Person paßt, die sich nur mit dem letzten Atemzuge aufgibt. Als Frou-Frou fällt sie nach kurzem Todeskampfe plötzlich um; als Marguerite Gautier scheint sie sich erst um sich selbst zu drehen, bevor sie tot niederfällt: wir haben edle Tiere so sterben sehen. Ein Arzt könnte über ihre verschiedenen Methoden, zu sterben, eine lehrreiche Abhandlung schreiben, lehrreich vielleicht schon durch den Nachweis, daß man in der Kunst, bei allem Scheine der Wahrheit, doch meistens anders stirbt, als in der Wirklichkeit. Auch zu einer Abhandlung über die Psychologie des Kostüms, mit eingehender Deutung von Farbe und Schnitt der Bekleidung, gäbe Sarah Bernhardts Sorgfalt in der Gewandung Anlaß. Zu diesem Behufe müßte sich ein Ästhetiker mit einem

Schneider zusammentun, nur dürfte der Ästhetiker — wie das zuweilen kommen mag — nicht selbst ein Schneider sein.

Es ist kein Wunder, wenn sich auch der Spott, der Witz einer solchen hervorragenden Erscheinung bemächtigt, sich in ihre Schwäche einbohrt und durch Übertreibung ihrer Vorzüge mit ihr ein parodistisches Spiel treibt. Das Carl-Theater hat es so mit dem Ringtheater gemacht, Josephine Gallmeyer mit Sarah Bernhardt. Die Pariserin braucht sich der Wienerin, die sie verspottet, nicht zu schämen. Frau Gallmeyer ist eine schauspielerische Kraft ersten Ranges. Wie beispielsweise Herr Baumeister und Frau Hartmann, ist sie künstlerisch nicht gemacht, sondern gewachsen. Sie hat Sarah Bernhardt aufs Korn genommen und zum Lachen getroffen. Man wundert sich, daß sie ihren Gegenstand so vollständig besitzt. Das ist Schauspielerart. Wenn ein guter Schauspieler einen andern sieht und hört, so ist die Wirkung eine unmittelbar praktische; durch Reflextätigkeit wirkt die fremde Stimme auf die eigenen Stimmwerkzeuge, die fremden Bewegungen wirken auf die eigenen Bewegungsnerven, und der Schauspieler gewinnt dadurch nicht bloß ein Bild, sondern in ihm wird alles Ton und Gebärde. Er ahmt mehr durch eine lebhafte Erinnerung der Sinne nach, als durch die Phantasie. Doch erscheint es immer als ein Wunder, wenn die Nachahmung so täuschend ist, wie bei Frau Gallmeyer. Sie hat Töne in ihrer Kehle wie Sarah Bernhardt,

und die Parodie ist manchmal bloß in ihren Zügen zu lesen, wenn gleichsam die Katze aus ihrem Gesichte springt. Mit scharfem Instinkt heftet sie sich an das, was bei der französischen Künstlerin mit der Zeit — und bei der Hast ihrer Gastspiele wahrscheinlich recht bald — zur Manier werden wird. Einmal ist es Sarah Bernhardts süßes Sprechen in hoher Sopranlage (man kann es mit absteigendem g, e, d notieren) und dann das oft unglücklich rasche Tempo ihres Sprechens. Mit diesen beiden Dingen spielt Frau Gallmeyer in souveräner Weise. Man lacht über sie von Herzen, ohne daß man deshalb aufhört, Sarah Bernhardt zu bewundern. Durch die Parodie fühlt man den Wert der Parodierten hindurch.

Auch Frau Wolters Phädra, die sie zum Besten der „Concordia" im Carl-Theater gespielt, konnte uns von Sarah Bernhardt nicht abwendig machen. Die Phädra — mag man übrigens über Racine denken, wie man will — ist gewiß eine gute Rolle, aber sie gehört nicht zu den besten der Frau Wolter. Es fehlt ihrem Spiele durchaus der intime Charakter, das feinere Eingehen in die Situationen, der überzeugende Ton. Die Monotonie einer schönen tragischen Stimme ist über die Rolle ausgebreitet, einer Stimme, die sich bei dieser Aufgabe ebensowenig als die Empfindung auf Nuancierungen einläßt. Wir bewundern das Instrument, nicht die Spielerin. Gewiß würde Sarah Bernhardt die Phädra mit weniger Organ, aber gewiß auch mit mehr Feinheit spielen.

Nicht aus Angst ist die Französin der Wolterschen Phädra ausgewichen, sondern aus Anstand. Leider hat sich Frau Wolter von übelberatenen Leuten, die auf die lärmenden Elemente im Publikum ihr Absehen hatten, zu einem demonstrativen Hervortreten gegen Sarah Bernhardt verlocken lassen und eine Enthusiasmus-Hetze mitgemacht, die sie von der Höhe ihres Talents aus hätte verschmähen sollen. Wozu überhaupt die ewige Gegenüberstellung der Namen Wolter und Bernhardt? Uns bleibt Frau Wolter schätzbar neben und nach Sarah Bernhardt, nicht weil sie dieselbe oder in demselben Genre eine bessere, sondern weil sie eine andere und in diesem andern Genre eine ebenso gute Schauspielerin ist.

Sarah Bernhardt — um zu ihr, von der wir ausgegangen, zurückzukehren — bleibt ohne Vergleich und ohne Vergleichung eine interessante künstlerische Gestalt. Sie hat einen mächtigen Verbündeten: hinter ihr steht ihr großes Paris, das seine Kinder so reich ausstattet und unterstützt, in welchem der geistig Arbeitende nicht in trostloser Vereinsamung einer Gesellschaft gegenübersteht, die bloß Anregungen empfangen und nicht auch Anregungen gewähren will. Paris fördert und hebt den Künstler, ja es arbeitet für ihn. In anderen Städten mag sich der Künstler auf der stillen Stube alles aus den Fingern saugen. Und, fragt man uns, hat das große Leben, in dem sie wurzelt, ihr einen eigentlichen Stil mitgeteilt? Antwort: Sie hat den Stil, den sie haben kann; sie

hat den Stil der Stücke, in deren Darstellung sie sich auszeichnet. Diese Stücke aber, auf einem unfertigen, vielfach bewegten sozialen Untergrund beruhend, lassen uns in der Dissonanz stecken. Das macht sich auch im Spiele des Künstlers geltend, der genug getan hat, wenn seine Darstellung eine gewisse Gleichartigkeit der Bestandteile aufweist. In diesem Sinne ist Sarah Bernhardt durchaus stilvoll. Ihr sprecht aber von etwas, das ihr den großen Stil nennt. Den großen Stil! Wo ist er, wer hat ihn, ja wer kann ihn haben? Wir laden euch ein, nach etwa hundert Jahren mit uns über den „großen Stil“ zu reden.

(Am 27. November 1881)

Coquelin und Tartuffe

Die Rolle des Tartuffe ist Coquelins Schoßkind. Er hat es nicht erreichen können, den Tartuffe in Paris zu spielen; er hat ihn deshalb über die Grenze geschwärzt, ihn nach Brüssel getragen, nach Wien gebracht. Er wird ihn über Odessa nach Petersburg bringen. Man darf annehmen, daß eine der Triebfedern seiner Gastspielreise das Verlangen gewesen sei, den Tartuffe darzustellen, und wohlgemerkt, ihn darzustellen in einer Auffassung, die ihm allein angehört, die sein persönliches Eigentum ist. Mündlich und schriftlich wird der lebhafte, geistreiche Mann nicht müde, seinen Tartuffe den Leuten annehmbar zu machen, und noch vor etlichen Tagen — es war schon Mitternacht vorüber und Coquelin hatte eine Mittags-Vorlesung und eine Abend-Vorstellung hinter sich — haben wir das Vergnügen gehabt, ihn über perlenden Champagner und eine duftige Fasanenbrust hinweg die frohe Botschaft seines alleinseligmachenden Tartuffe verkündigen zu hören. Wie lebte, webte, glühte der ganze Mann! Wie behende flog das Wort von seinen Lippen, wie sprühte sein Auge von Geist, wie war seine Seele ungeduldig, bis in die Fingerspitzen hervorzuspringen! Da gab es einschmeichelnd geführte Beweise, auf Einwürfe schlagende Antworten, auf Gründe liebenswürdige und ablenkende Sophismen. Verlorene Liebesmühe! Coquelin konnte keinen über-

zeugen; er blieb allein mit seinem Tartuffe: nur das Schauspiel, das er bot, war schön, und wert, erlebt zu werden. Auch schriftlich hat uns Coquelin nicht überzeugen können. Vor uns liegt nämlich eine Abhandlung von Coquelin über den Charakter des Tartuffe, die demnächst in der „Revue des deux Mondes“ erscheinen wird. Hier spricht er eben in die Feder hinein, was er letzthin in uns selbst hineingesprochen, immerhin geistreich, aber ohne den warmen Hauch, der in der persönlichen Mitteilung wohnt. Coquelin ist auch hier gescheit in einer falschen Sache.

Wer und was ist nun Coquelins Tartuffe? Wie unterscheidet er sich von dem Tartuffe der anderen Leute — fast hätten wir gesagt von dem Tartuffe Molières? Das ist rasch gesagt. Heuchler, Gleißner, Scheinheiliger — man schlage sich diese Dinge aus dem Sinne; Coquelins Tartuffe ist von alledem das Gegenteil, kurz, er ist ein aufrichtiger Charakter. Aufrichtig, sincère — Coquelin unterstreicht das Wort, und er wird es gesperrt drucken lassen. Man traut seinen Augen nicht, wie man vorher seinen Ohren nicht getraut hat. Nur in Deutschland ist man gewohnt, in jedem neuen Semester eine neue Ansicht über „Faust“ oder „Hamlet“ zu hören — und wieder zu vergessen. Aber eine nationale dramatische Figur, die in Frankreich seit zwei Jahrhunderten feststeht, von einem Franzosen, und noch dazu von einem französischen Schauspieler, auf den Kopf gestellt zu sehen, das macht doch einen wunderlichen Eindruck. Darin wird wohl

Coquelin recht haben, und als Schauspieler, der sich mit der Sache gemessen, spricht er seine künstlerische Überzeugung aus, daß Tartuffe eine der schwierigsten Rollen des französischen Repertoires ist. Schwierig aber nicht etwa wegen ihrer schwer zu erratenden Figur — denn da schielt nichts und ist nichts krumm — sondern schwierig wegen der runden, ganz in sich selbst abgeschlossenen Charakteristik. Coquelin sagt ganz richtig, daß kein Monolog, kein beiseite gesprochenes Wort vorhanden sei, um ein Licht auf den Charakter Tartuffes zu werfen; das ist aber, nach unserer Ansicht, kein Grund, ihn falsch aufzufassen. Man braucht die Worte, die er spricht, nicht zu quälen, um sie zu verstehen; man braucht sie bloß mit der Handlung zusammenzuhalten, um ihren Sinn und die Gesinnung, aus der sie kommen, zu erschließen. Der ganze „Tartuffe" spricht gegen Coquelin, der Anfang und das Ende, ja vor dem Anfange der Titel des Stückes, der da lautet: „Tartuffe ou l'imposteur", also: „Tartuffe oder der Heuchler", und in dem Worte imposteur läuft noch der Nebensinn „Betrüger" mit, das heißt ein Heuchler, der in praktischer Absicht, zur Erreichung irdischer Zwecke eine falsche Rolle spielt.

Wie ist nun Coquelin, dieser heiterste Komiker der Franzosen, zu dieser seltsamen Auffassung des Tartuffecharakters gekommen? Wenn man bei einem sonst so klaren Kopfe eine solche Marotte bemerkt, sieht man sich unwillkürlich nach persönlichen Absichten, nach praktischen Beweggründen um. Wie, sollte es nicht

gerade der Komiker Coquelin sein, der uns dieses Rätsel lösen hilft? Man beachte nur einmal die drei Schlagworte, mit denen Coquelin dem Tartuffe gegenüber arbeitet. Tartuffe ist ihm komisch, aufrichtig und nicht schrecklich, oder schrecklich nur nebenher. Treten wir das Wort an Coquelin ab. „Tartuffe," meint er, „ist die komische Figur des Stückes, der Lächerliche, der Betrogene. Ja, er wird geprellt; und wißt ihr weshalb? Weil er aufrichtig ist; weil dieser ewige Typus der Heuchelei kein Heuchler ist; weil er in der Tat der ist, als welcher er sich zeigt: naschhaft, sinnlich, gelüstig und fromm. Gewiß, er muß lachen machen, wohlgemerkt, über sich selbst lachen machen. Das ist die Absicht Molières, und deshalb heißt das Stück ‚Tartuffe', wie er andere Stücke den ‚Misanthropen', den ‚Geizigen', den ‚Eingebildeten Kranken' genannt hat, um gleich von vornherein die lächerliche Person der Handlung zu bezeichnen. Heutzutage will man, daß Tartuffe schrecklich sei . . ." Soweit lassen wir Coquelin reden.

Noch einmal, vielleicht führen uns die von Coquelin gebrauchten Schlagworte auf die richtige Spur. Komisch — ist das erste; nicht schrecklich das dritte. Beide, das erste und das letzte, gehören ein wenig zusammen. Der Sinn, der ganz persönliche Sinn, den Coquelin mit diesen Worten verbindet, ist nach unserer Meinung kein anderer als dieser: „Ich Mascarille, Pancrace, Sganarelle, ich will den Tartuffe spielen. Basta!" Deshalb muß Coquelin, der Komiker, sagen:

Tartuffe ist komisch, und damit hat er recht; deshalb muß er in derselben Eigenschaft leugnen, daß Tartuffe schrecklich sei, und damit hat er gleichfalls — doch nein, ganz recht hat er damit nicht, recht hat er hier nur gegen die anderen, die den Tartuffe in die Nähe der Tragik rücken wollen, obgleich sein Schreckliches — denn Schreckliches hat er an sich — von jener das Gemüt beklemmenden, die Menschheit beschämenden, ganz niederträchtigen Art ist, die aller Tragödie spinnefeind gegenübersteht. Coquelin, der Komiker, will den ihm in Paris vorenthaltenen Tartuffe spielen, und deshalb darf er ihn nicht in das tragische Fach hineinwachsen lassen, was mit der Bezeichnung „nicht schrecklich“ abgewehrt werden soll. Komisch und nicht schrecklich — gut! Allein, was soll das dritte Schlagwort, das zweite in der Logik Coquelins, das Wort aufrichtig? Es ist unverständlich innerhalb der Psychologie des Molièreschen Stückes; vielleicht ist es wieder aus dem Gedankengange eines ehrgeizigen Komikers zu erklären. Indem Coquelin, um seine Ansprüche auf die Rolle geltend zu machen, den falschen Tragikern den Tartuffe aus der Hand nimmt und ihn auf das Niveau des Komischen zu sich herabzieht, will er sich selbst dagegen wieder heben, indem er den Tartuffe auf die Höhe eines aufrichtigen Charakters hebt. Bloß komisch — pfui, wie gemein! Das haben wir, wir Coquelin, schon die Hülle und Fülle gespielt. Nun, ein aufrichtiger, sagen wir ein ernster Charakter, das ist es, was dem Komiker ziemt. Coquelin scheint gar nicht zu ahnen, welches

Scheusal er in seinem aufrichtigen Tartuffe der Menschheit aufbürdet. Das wohl ist schrecklich, furchtbar, entsetzlich: ein Mensch, der sich für wahrhaft religiös halten kann und mit dieser verfluchten Hand, die das Kreuz schlägt, alle menschlichen Bande zerreißt, die uns das Evangelium der Liebe zu achten anweist. Man rede uns nicht von der Macht einer einseitigen Erziehung. Es liegt eine tiefe Verschuldung darin und ist recht eine Sünde gegen den heiligen Geist, wenn ein Mensch von einer gewissen Bildung sich die Mittel nicht aneignet, die ihm die Zeit zu seiner geistigen Befreiung darbietet. Wer da glaubt, daß der Zweck die Mittel heilige, ist ein Blödsinniger. Wer da glaubt, sagen wir. Die Tartuffes glauben nicht; sie verstecken sich nur hinter diesen Grundsatz.

Wo aber bleibt unser teurer Meister Coquelin? Im dritten Akte, nachdem ausgiebig von ihm gesprochen worden, tritt er als Tartuffe aus seinem Zimmer, und da er Dorine erblickt, dreht er sich gegen die offene Tür zurück und sagt (o über den Heuchler!) zu seinem Diener, er möge ihm Bußhemd und Geißel aufbewahren, und Fremden, die etwa kämen, melden, daß er ins Gefängnis gegangen sei, um Almosen auszuteilen. Er wendet sich zurück zu Dorine und bietet ihr (o über den zehnfachen Heuchler!) sein Taschentuch, um ihren Busen zu bedecken. Ist Coquelin hier der aufrichtige Mann? Er mag sich dafür halten; aber der Dichter ist stärker als er, und der Künstler ist stärker als der Schriftsteller. Der Schauspieler hat ja nicht

die Aufgabe, dramatische Charaktere gut zu schildern, sondern sie richtig darzustellen. In seinem Auftreten, seinem Aussehen, seinem Gebaren ist Herr Coquelin im Grunde doch ein ganz anderer Tartuffe, als er in seinem Buche steht. Er ist der Wolf im Schafpelze. Recht im Gegensatz zu Lewinsky, der, sonst voll Verständnis, den Tartuffe mit grauer Stimme und grauer Seele gibt, arbeitet Coquelin das sinnliche Element der Rolle mit Vorliebe heraus. Besonders gut in der ersten Szene mit Elmire. Man kann nicht gottseliger, nicht kasuistisch inbrünstiger in ein Weib verliebt sein, als er es ist, die handgreiflichen Mittel der Zuneigung mit religiös-gottlosen Verbrämungen nicht besser verzieren. Er mag es wollen oder nicht — Coquelin steht hier ganz auf der heuchlerischen Höhe des Tartuffe. Noch die gut durchgeführte Szene mit Orgon — ein unvergleichliches Meisterstück Molières — und Coquelin geht in seiner Darstellung abwärts. Er wiederholt sich mit Elmire, und in der Schlußszene des vierten Aktes sehen wir in dem effektvoll ausgeklügelten Abgang mehr den Macher als den Künstler.

Erinnerungswürdiger scheidet er vom Leser in seiner bisher ungedruckten Abhandlung über den Charakter des Tartuffe. Coquelin stellt sich hier eine Art Jüngstes Gericht über die Völker vor, wo jedes Volk vor den Schranken erscheint, damit ihm jenseits sein Platz angewiesen werde je nach dem dichterischen Werke, welches den Geist der Nation am besten spiegelt. Deutschland käme wahrscheinlich mit dem „Faust" her-

bei, England mit „Hamlet“, Spanien mit „Don Quijote“, Italien mit der „Göttlichen Komödie“. „Frankreich endlich, bescheiden vortretend, mit der Klarheit seines schönen Lachens auf den Lippen, wird seinerseits sein Meisterwerk vorlegen. Und was ist dies? wird Gott der Herr fragen. Es ist ‚Tartuffe‘. — Gut, wird der Herr sagen, setze dich zu meiner Rechten.“

(Am 26. November 1882)

Joseph Lewinsky

> Allen Gewalten
> Zum Trutz sich erhalten,
> Nimmer sich beugen,
> Kräftig sich zeigen,
> Rufet die Arme der Götter herbei.
>
> Goethe

Gerade vor fünfundzwanzig Jahren ist Joseph Lewinsky, damals noch kaum ein Mann, im Burgtheater als Franz Moor in Schillers „Räubern" aufgetreten; gestern hat er als gereifter und gefeierter Mann an diesen glänzenden Anfang seiner Burgtheaterlaufbahn wieder angeknüpft und hat durch seinen Franz Moor zu Vergleichen zwischen jetzt und damals angeregt. Schillers erster Löwenwurf, das revolutionäre dramatische Pamphlet mit dem aufsteigenden Löwen, hat dem jugendlich aufstrebenden Schauspieler zuerst Gelegenheit geboten, seine Klaue zu zeigen, und nun, in den Meisterjahren seiner Kunst, hat er sich dieses Anlasses dankbar erinnert. Beide Male saßen wir dem Künstler gegenüber, und beide Male mit denselben Empfindungen, mit der gleichen Anerkennung und den gleichen Vorbehalten. Auch er selbst ist sich gleichgeblieben, und man fragt sich zweifelnd: Ist er nicht älter geworden, oder ist er nie jung gewesen? Dem Gehalte nach waren seine Darstellungen von gestern und damals einander ähnlich wie ein Ei dem

anderen: kein bedeutender Zug ist hinzugewachsen, kein bezeichnender ausgefallen; aber freilich, sicherer ist er geworden, technisch reifer und reicher. Es gibt Schauspieler, die ihr Talent erst mit den wachsenden Jahren entdecken; so ist es Sonnenthal ergangen, so Baumeister; anders bei Lewinsky, dem das Talent fertig in den Schoß gefallen. Das war sein Glück und sein Verhängnis. Sein Glück, indem er sich sofort Anerkennung verschaffte; sein Verhängnis, indem er nicht neue Seiten seiner Natur zeigen konnte, sondern sein Talent, das man ein- für allemal kannte, immer aufs neue behaupten mußte und ihm nur durch technische Ausbildung einen gewissen Reiz der Mannigfaltigkeit zu verleihen vermochte. Lewinsky hat das Publikum nur ein einzigesmal überrascht, nämlich als er zum ersten Male auftrat; dann hat er nur durch stete Arbeit sich halten können. Man hat das schlagendste Beispiel hiervon an seinem Franz Moor, seiner Schicksalsrolle, die, gleichwie sie sein Talent fast erschöpfend aussprach, so zuletzt auch der Gipfelpunkt seines technischen Könnens geworden ist.

Die Tatsache ist nicht frei von Seltsamkeit, daß ein junger Schauspieler gerade eine Rolle, die sich gegen eine bestimmte menschliche Gestaltung eigensinnig zu sträuben scheint, mit Vorliebe behandelt und mit ihr einen Sieg plastischer Gestaltungskraft davonträgt. Das hat der junge Lewinsky mit dem Franz Moor getan und zuwege gebracht, und der ältere Meister hat das plötzlich dastehende Jugendbild immer sorgfältiger

ins Runde gearbeitet. Sein Franz Moor, mit dem der Dichter selbst „die Menschheit überhüpft" zu haben gesteht, sieht fast aus wie ein Mensch. Vornehm verschmäht Lewinsky jeden äußerlichen Aufputz, jede Etikette des Bösewichts: er ist weder rothaarig noch mißgestaltet, sondern, dem Anschein nach, ein Gentleman wie ein anderer; er stützt sich nur auf innere Kräfte. Er trifft dem alten, schwachsinnigen Vater gegenüber überzeugend den Ton, womit man Menschen belügt und betört und sie nach dem eigenen Sinne lenkt. Man denkt an den leisen Flug der Eule. Auch dem Spießgesellen Hermann gegenüber, in den er hineinsieht wie in ein offenes Kartenspiel, hat er einschmeichelnde Töne zur Verfügung, die um so verführerischer sind, als sie den Egoismus mit satanischer Liebenswürdigkeit kitzeln und aufstacheln. Lewinsky weiß hier die Bosheit mit dem Schein einer kameradschaftlichen Gemütlichkeit zu bekleiden. Um so grimmiger und schneidender tritt seine böse Natur zutage, wenn er mit sich allein ist. Vor sich selbst trägt er keine Maske, da wird er häßlich, wie er im Grunde ist, und schaut in den Spiegel, ohne vor sich zu erschrecken. Habsucht, Herrschsucht, Wollust, alle bösen Geister der Welt leben auf diesen verworfenen Zügen, gestatten sich in diesem unreinen Munde das Wort. Meisterlich ist Lewinskys Spiel in der Szene, da Franz die Wirkung beobachtet, welche die falsche Nachricht von Karls Tod auf den Alten hervorbringt. Mit aufgerissenen Augen und geöffnetem Munde wendet er sich von Zeit

zu Zeit mit dämonischer Neugierde nach dem Vater; er würde ihn töten, wenn der Wille töten könnte, und dazwischen hat er für jeden ein beschwichtigendes, ein aufregendes oder ein niederschmetterndes Wort, und jedes dieser Worte trägt, je nach der augenblicklichen Situation oder nach der Person, an die es sich richtet, eine andere Stimmungsfarbe. Es ist, als ob man verschiedene Melodien auf verschiedenen Instrumenten hörte, wobei die Persönlichkeit des vielstimmigen Bösewichts doch gewahrt bleibt. Ein anderer Meisterzug Lewinskys ist es, wie er die Wut, die Amaliens Weigerung in ihm erregt, in den gegen den Alten sofort angeschlagenen schnöden Ton herüberzieht, wie eine schlechte Regung die andere nährt und stärkt. In dieser nicht zu berechnenden, nur nachfühlbaren Verschmelzung psychischer Vorgänge und in ihrer überzeugenden sinnlichen Verlautbarung tritt uns doch eine geniale Intuition entgegen. Von solcher punktuellen Genialität ist Lewinskys ganze Darstellung des Franz Moor übersät. Könnte man, nach einem griechischen Worte, den Sand flechten, so wäre Lewinskys Leistung aus einem Stücke. In dem Monologe nach dem Gespräche mit Hermann, da dieser den Dienst kündigt, hat Lewinskys Franz ein paar große Momente. Franz, der an den Geist nicht glaubt, verfällt der Gespensterfurcht. Diese Angst vor etwas, das er nicht kennen will, das er aber nur zu gut kennt, denn es ist sein eigenes nagendes Gewissen, der „Gewissenswurm“, wie Schiller sagt — diese Angst weiß Lewinsky so mächtig an die

Wand zu malen, daß es den Zuschauer kalt überläuft. Wie er vor der unheimlichen Übermacht flieht, sich geduckt sitzend mit dem Lehnstuhle deckt, und mit der ausgespreizten rechten Hand sich krampfhaft an den Rand des Tisches hält, das ist eine jener Leistungen, in welcher eine hochentwickelte Technik ganz zur ausdrucksvollen Sprache seelischer Vorgänge wird. So seltsam es klingen mag, noch einen Höhepunkt hat Lewinsky in der Szene, wo er seinen Traum vom Jüngsten Gerichte erzählt — nein, nicht erzählt, sondern uns miterleben läßt. Wer fühlt nicht, daß es dem Schauspieler hier an dem Organe fehlt, gleichsam an dem brausenden Orgelwerk, das unser Ohr mit allen Schrecknissen des letzten Gerichtstages erfüllt? Und hier geschieht ein Wunder, und der Geist triumphiert über die widerspenstige Materie. Lewinsky faßt seinen Text so energisch, er arbeitet den Sinn so gewaltig hervor, daß die Hörerschaft unwillkürlich ersetzt, was ihm fehlt, daß die mitklingenden Töne im Gemüt des Zuschauers die Stimme des Schauspielers unendlich verstärken. So ruft es nach einem geistigen Gesetze lauter aus dem Walde zurück, als hineingerufen wurde. Freilich ist dieser Vorgang eine Ausnahme, und Lewinsky ist nicht immer so stark, eine solche Wirkung herauszufordern. Es gibt Stellen in den „Räubern“, wo ihn die Natur im Stiche läßt.

Wir hegen gewiß nicht die Absicht, dem Künstler, dem diese Zeilen gewidmet sind, durch die Erinnerung an die Grenzen seiner Natur seinen Ehrentag zu ver-

bittern. Wir können ihm in dieser Beziehung nichts sagen, was ihm neu wäre, denn er ist nicht der Mann, der sich in bezug auf sich selbst einer Täuschung hingibt. Er selbst behandelt sich als ein Stiefkind der Natur. Noch gestern, als er dem Entdecker seines Talentes, Heinrich Laube, seinen wärmsten Dank darbrachte, hat er dem Publikum des Burgtheaters gesagt: „Alle jene, auf deren Schultern das Burgtheater heute ruht, haben ihm (Laube) zu danken; ich aber bin unter diesen allen der Dankschuldigste, denn ihnen allen hatte die Natur den persönlichen Empfehlungsbrief mitgegeben. Mir aber hat sie ihn ganz und gar verweigert. Niemand in der Welt, weder vor ihm, noch nach ihm, hätte den Mut gehabt, mich in Aufgaben ersten Ranges einem Publikum vorzuführen, das sein Sinnenbedürfnis vor allem befriedigt sehen will, das Gestalt und Stimme fordert, und mit Recht fordert, denn auf Sinnlichkeit beruht alle Kunst in erster Linie. Er selber hatte dieses Bedürfnis, und dennoch traute er der Begabung allein die Macht und das Recht zu, einen so zweifelhaften Kampf zu unternehmen . . ." In solchen Worten liegt ebensoviel Bescheidenheit als gerechter Stolz. Lewinsky wäre nicht wert, daß man ihn ehrte, wenn er diesen Stolz, der eine Frucht der Arbeit ist, nicht besäße. Ihm ist auch der Ehrgeiz nicht immer fremd gewesen. Es sind Aufzeichnungen von ihm vorhanden, die aus der Zeit stammen, in welcher ein jugendliches Selbstgefühl seine Brust schwellte, und von denen eine dunkle Kunde zu uns gelangt ist.

Lewinsky setzt sich darin als den Mittelpunkt des deutschen Schauspieles und schreibt sich den Beruf zu, das nach seiner Ansicht verfahrene Schauspielwesen Deutschlands von seiner Person aus durch Beispiel und Lehre in edlere Geleise zu lenken. Er denkt darin groß vom Schauspieler und von der Rolle, die ihm der geistigen und sittlichen Bildung der Zeit gegenüber zugeteilt ist. Da aber Lewinsky nichts nach außen zu bewegen vermochte, hat er sein Reformbestreben ganz in sein Inneres verlegt. Er ist eine Willensnatur, und er hat in unablässiger Bemühung aus sich gemacht, was aus ihm zu machen war, und da ein lehrhafter Trieb in ihm waltete, hat er auch Schüler an seinen Erfahrungen teilnehmen lassen. Was er an sich und anderen vorzugsweise ausbildete, war die Kultur des Wortes, die Kunst des Sprechens. Er selbst ist ein Meister der Rede, in Schärfe und Gelenkheit des Sprechens von keinem seiner Kollegen erreicht.

Was an dem bürgerlichen Menschen Lewinsky zu rühmen ist, das müssen wir, da wir ihn kaum persönlich kennen, anderen überlassen. Das aber wissen wir, daß er als Künstler ein Charakter ist. Er nimmt die Kunst so ernst, wie andere das Leben, und kein Ungemach, das ihm auf der Bühne bereitet worden, hat den edlen Eigensinn seiner Natur zu beugen vermocht. Er hat sich durchgesetzt trotz alledem. Wenn Genie und Charakter so oft auseinandergehen, so ist Joseph Lewinsky als Charakter ein Genie.

(Am 3. Mai 1883)

Agathe Barsescu als Hero und Deborah

Ein junges Mädchen, das kaum der Theaterschule entlaufen ist, betritt zum ersten Male in seinem Leben die Bühne, nicht etwa die Bühne von Graz oder Linz, sondern die heißen Bretter des Burgtheaters, und nicht etwa, um hin und wieder ein paar Worte einzustreuen, sondern in einer großen Rolle, die ein ganzes Schauspiel beherrscht, und nicht etwa in einer Sprache, die sie von der Mutter gelernt, sondern die sie mühsam sich erst angeeignet — und dieses Mädchen macht einen so bedeutenden Eindruck, daß nach dem letzten Fallen des Vorhanges jedermann sich gestehen muß: Hier ist ein echtes, starkes Talent, das festgehalten werden muß, denn es ist ein Glücksfund für unser mehr und mehr verarmendes Burgtheater. Das klingt wie ein Wunder, und wir haben es erlebt an dem Tage, da Fräulein Barsescu als Hero auftrat. Im ersten Augenblick standen die Schauspielerin und das Publikum einander fremd und spröd gegenüber. Die Schauspielerin hatte das Stück zu eröffnen, ganz allein auf der Bühne, mit einem Monolog. Es wollte niemand daran glauben, als sie die Worte sprach: „Und ich bin dieses Festes Gegenstand!" Sie war starr vor Angst, keines unbefangenen Wortes mächtig. Ihre Erscheinung, die mehr von Rasse als von Schönheit zeugt, schien nicht zu ge-

fallen. Auf der ziemlich hohen, schlanken Gestalt sitzt ein brünetter Kopf, der von den großen dunklen Augen beherrscht wird; die dichten Augenbrauen sind stark gewölbt, die kräftige Nase strebt naiv nach oben, und der bedeutende Mund mit den schmalen Lippen zeigt im Sprechen gerne die ganze obere Zahnreihe. Wie eine Maske mit geöffnetem Munde sah sie aus, als sie zu reden anfing; kaum daß hin und wieder ein voller sanfter Laut, eine runde Bewegung des Armes von ihrem innern Leben Zeugnis gab. Der Monolog, die Gebete waren verloren: kein Wort fand Widerhall im Zuschauerraume. Erst in dem Gespräche mit dem Oberpriester, noch entschiedener aber in der Szene mit der Mutter löste sich die Starrheit der Darstellerin, wurde ihre Rede wärmer, ihr Spiel lebendiger. Es war ein Genuß für das Auge, wie sie den Kopf der alten Mutter in ihre Hände nahm, sie auf den Mund, auf die Augen küßte; süß und innig klang nun ihre volle Altstimme, die den unangenehmen Gaumenton, der sie manchmal entstellt, abgestreift hatte. In dem Spiele mit der gefangenen Taube entfaltete sich eine Reihe schöner Bewegungen, die nur zu gehäuft waren und sich wiederholten. Hier macht Verschwendung arm, wie ja Sparsamkeit auch den Künstler reich macht. Indessen mit der fortschreitenden Handlung hielt Fräulein Barsescus Talent gleichen Schritt. Mit aller Anmut brachte sie das Opfer, und wie sie stockte und einen innerlichen Ruck erfuhr, als sie den Leander erblickte, und wie sie, sich noch einmal umdrehend, auf dem

Jüngling einen langen Blick ruhen ließ — das waren doch Momente, die in ihrer Plötzlichkeit und tastenden Empfindung ein echtes Talent verrieten. Als der Vorhang fiel, wußte man, daß man einer ungewöhnlichen Begabung gegenüberstand, und dem weiteren Verlaufe der Darstellung wurde mit Spannung entgegengesehen.

Im zweiten Aufzuge, in der Szene im Tempelhain, gab sich Hero-Barsescu einem gewissen unschuldigen Behagen hin, spielte sie mit der Liebe, die noch ohne Namen, nur als dunkle Ahnung und Möglichkeit in ihr wohnt, wie ein Kind mit Blumen. Ein herzlicher Ton ohne völlige Hingabe, dann wieder das Auftauchen einer spröden Jungfräulichkeit zeichneten ihre Rede aus. Hier wurde sie wieder unterstützt von ihrer vollen, wohligen Altstimme, die zum innersten Menschen spricht. Im dritten Akte tändelt sie arglos, mit unbewußten sinnlichen Regungen, die sich an dem Liede von der Leda und dem Schwan zur Klarheit verhelfen wollen. Da tritt ihr die Lösung des Rätsels in der Gestalt Leanders entgegen. Sie lernt rasch, nachdem sie einen gewissen Schauer überwunden. Dieses Grübeln in etwas Unbekanntem und sie doch ganz Erfüllendem, dieses Schmachten der weiblichen Natur nach der Erlösung von einem Rätsel, diese Angst zugleich und diese Sehnsucht — diese ganze widerspruchsvolle Gemütslage wird von Fräulein Barsescu durchaus in ihren zitternden Umrissen erfaßt. Sie mäßigt ihr Organ zur halben Stimme herab, ihre Gebärden scheinen etwas Unsichtbares zu suchen. Am reizendsten gibt sie

dann die Kußszene, und wieder ist das ein Schmaus für das Auge. Wie eine schöne Melodie ist die Linie der Bewegungen, wenn sie das Lämpchen auf den Boden stellt, Leanders Zudringlichkeit abwehrt, ihn beim Kopfe faßt und auf seine Stirn küßt. Man denkt an ein antikes Relief, das lebendig wird. Und doch ist diese Szene aus dem modernsten Leben geschöpft. In der Vorarbeit zu „Des Meeres und der Liebe Wellen" findet sich die folgende Bemerkung Grillparzers: „Im dritten Akte zu gebrauchen, wie damals Charlotte, als sie den ganzen Abend wortkarger und kälter gewesen als sonst, beim Weggehen in der Haustür das Licht auf den Boden setzte und sagte: Ich muß mir die Arme frei machen, um dich zu küssen. Nicht gerade die Begebenheit soll dort Platz finden, sondern die Gesinnung, die Gemütsstimmung." . . . Nebenbei gesagt, ist dies ein beredtes Beispiel, wie egoistisch die Dichter das Leben ausnützen. Sie notieren sich die Küsse zu poetischem Gebrauche. Gut für die Frauen, daß es fast keine Dichter mehr gibt.

Der vierte Akt findet Fräulein Barsescu wieder dramatisch gesteigert. Wir sind glücklicherweise in der Lage, das Spiel der Darstellerin an der deutlich ausgesprochenen Ansicht des Dichters messen zu können. „Nie soll Hero," schreibt Grillparzer, „darauf ein besonders Gewicht legen, daß jenes Verhältnis verboten oder vielmehr strafbar sei. Es ist mehr ihr Inneres, das sich früher nicht zur Liebe hinneigte und das nicht ohne Widerstreben nachgibt, als daß sie ein Äußeres

fürchtete. Die Gefahr dieser Liebe wird nur aus dem Munde der Nebenperson klar. Im vierten Akte ist daher keine Spur von Ängstlichkeit in Heros Wesen, obschon es ihr ziemlich naheliegt, daß man Verdacht geschöpft habe. Sie ist schon wieder ins Gleichgewicht des Gefühls gekommen, aber eines neuen, des Gefühles als Weib. Zwar im Gleichgewichte, aber doch höchst gesteigert, sensuell — all das Dämonische, die ganze Welt Vergessende, taub und blind, was die Weiber befällt, wenn eine wahre Liebe eine Beziehung auf die Sinne bekommen hat. Ihre (Heros) Gedanken sind nur auf das neuerwachte Gefühl und dessen Gegenstand gerichtet. Keine Furcht mehr vor Entdeckung, für Namen, Ruf." ... Also: träumerisch, sensuell! Ganz dieser Forderung des Dichters entsprach Fräulein Barsescu. Das Hineinhorchen in sich selbst und ihre Seligkeit, das Nachtwandeln durch die wirkliche Welt fand an ihr eine durchaus verständnisvolle, in einzelnen Stellen kaum zu übertreffende Darstellung. Sie gibt den Fremden, die sie aus ihrem Traume wecken, wohl Antwort, allein sie ist nicht dabei; sie geht wohl die Wege mit, die man sie weist, allein sie bewegt sich nach einem anderen Gesetz. Sie ist ganz hingenommen von einem einzigen Gefühl, von einem einzigen Gedanken. Seele ist in ihrer Stimme, Empfindung in ihren Händen. Und alles getragen von einem lebhaften Schönheitsgefühl. Sie ist nicht schön, aber sie kann schön sein: die Situation macht sie schön, und ihr mächtiges Auge verfehlt nie seine Wirkung. Und die schönen

Linien in ihren Bewegungen! Träumerisch, müde, des Schlafes bedürftig, sitzt sie auf einer Rasenbank. Sie legt sich weich und langsam zum Schlummer nieder. Ihre Worte verklingen wie ein Hauch. Sie beginnt zu schlummern. Die Arme ruhen kreuzweise auf der Brust. Da sinkt der linke Arm zur Hüfte nieder, der rechte gleitet an der Rasenbank herab, und die Hand berührt den Boden. Diese Folge von Bewegungen ist wie durch vollendete Kunst hervorgebracht, und wohl merkt man, daß in dieser Rumänin ein Tropfen römischen Blutes lebt. Die Katastrophe des Trauerspiels wurde von Fräulein Barsescu durchaus würdig gespielt, ja, man konnte wohl meinen, daß sie mit ihrer für höhere tragische Aufgaben geschaffenen Persönlichkeit die schlichte Gestalt der Hero überschatte, daß die Heroine über die tragische Liebhaberin hinauswachse. In dem Schlußeindrucke ihrer Hero blieb eine Unklarheit zurück.

Diese Unklarheit einigermaßen zu zerstreuen, hat vielleicht ihre Darstellung der Deborah beigetragen. In dieser Rolle hat Fräulein Barsescu nicht den Eindruck gemacht, den man von ihr erwartet hatte. Die Deborah ist eine Rolle, die eine Virtuosin verlangt, eine Virtuosin mit einem mächtigen Organe. Nun ist Fräulein Barsescu weder eine Virtuosin, noch verfügt sie zur Stunde über ein großes Organ. Man kann sagen, als Talent ist sie eine Meisterin, aber in der Technik fehlt ihr jene Meisterschaft, die nur die Frucht jahrelanger Bemühungen ist. Wenn sie als Deborah

flucht, ist sie, mit Frau Wolter verglichen, ein reines Kind. Es fehlt ihr nicht die Absicht, aber die Stimme. Und sollte ihre Kunst an ihrer Stimme eine Grenze finden? Vielleicht, daß diese Stimme sich noch ausbilden läßt. Man bedenke, daß Fräulein Barsescu eine fremde Sprache spricht, und daß die Mühe, die Arbeit, eine fremde Sprache zu sprechen, den Klang der Stimme dämpft und verzehrt. Ist ihr das Deutsche, das sie erst vor drei Jahren zu lernen begonnen, vertrauter und geläufiger, so wird auch ihr Organ bei Kraftstellen wohlklingender werden. Dann hat ihr Stimmansatz einen Mangel, den sie mit aller Energie bekämpfen muß: ein häßlicher Gaumenton entstellt zuweilen ihre Rede. Und gleich mit diesem Gaumenton hat sie als Deborah eingesetzt, so daß man sich fragen mußte: Ist das dieselbe Darstellerin, die sich uns letzthin als Hero ins Ohr eingeschmeichelt hat? Als Deborah mußte sie das Publikum erst wieder zu sich herüberzwingen. Es gelang ihr das sofort in den lyrischen Stellen. Hat man die Anrede an den Mond je mit mehr Wohllaut sprechen hören? Auch in dem großen Monolog auf dem Friedhofe hörte man gut getroffene leidenschaftliche Akzente, und ihre große plastische Begabung gab uns ein Bild für das Auge, wo das Ohr nicht befriedigt war; das Wertvollste in diesem Monolog waren aber doch wieder die weichen Stellen („Vielleicht hat ihn ein falscher Wahn betört" — „Vielleicht liebt er mich noch") — Stellen, die unendlich einschmeichelnd und rührend klangen. Die Fluchszene aber, auf

welcher der echte Fluchgeist des Alten Testaments ruht, war schwach im Kolorit, wenn auch gut in der Zeichnung. Unser Wunsch ist, daß Fräulein Barsescu im Tragischen wachsen und gedeihen möge.

Fräulein Barsescu gehört nun dem Burgtheater an. Ihr ist eine Ehre, dem Burgtheater ein Glück widerfahren, denn ein Glück kann man es wohl nennen, daß durch den Eintritt eines bedeutenden Talentes in dieses Institut eine Reihe von Stücken, die daniederlagen, wieder möglich geworden ist. Nun blüht wieder eine schöne Hoffnung, und mit leichterem Gemüt können wir in die Zukunft blicken. Das fühlen auch die besten Kräfte des Burgtheaters, und Frau Wolter war die erste, die von der Höhe ihrer Kunst und ihres Lebens herab der bescheidenen, jugendlich aufstrebenden Schauspielerin ihren künstlerischen Segen erteilte.

(Am 8. Dezember 1883)

Karl La Roche

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag.

Goethe

Man muß an Goethe anknüpfen, wenn man von La Roche spricht, der nun auch sein letztes Glück und seinen letzten Tag, ja durch seinen letzten Tag, der ihn aus einem beginnenden Schlummerdasein hinweggehoben, sein letztes Glück erfahren hat. Seit Goethes großes Auge auf ihm geruht, ist von der Stirne des Künstlers eine gewisse ideale Lichtspur nicht mehr verschwunden. La Roche hat das Doppelglück gehabt, selbst bedeutend zu sein und durch die Teilnahme eines Bedeutenderen seinen Wert noch erhöht zu sehen. Als die beiden Männer in Weimar zusammentrafen — Goethe hätte dem Alter nach La Roches Großvater sein können — muß ihnen das Gefühl, daß ihre Naturen einander verwandt seien, nicht fremd geblieben sein. Worin sie einander ähnlich waren, ist zunächst jener konservative Zug, der vor allem darauf ausgeht, die eigene Persönlichkeit der Welt gegenüber zu erhalten, jene Lebenskunst, die den Genuß verlängert, indem sie ihn beschränkt, jene Weisheit, die sich an der Leidenschaft wärmt, ohne sich von ihr verzehren zu lassen — kurz, der Egoismus des begabten Individuums, das, indem es nur sich selbst zu genießen scheint, auch den Genuß seiner Mitwelt, sei es darstellend, sei es dich-

tend, erhöht. Solche Menschen sind Meister in der Kunst, den Faden des Lebens in unabsehbare Länge zu spinnen. La Roche hat darin sein Vorbild noch übertroffen, und vielleicht ist es ihm gelungen, weil der Schauspieler von seinem Innern weniger hergibt als der Dichter. Einen Mephisto dichten, greift das geistige Kapital doch etwas stärker an, als ihn darstellen. Bei der inneren Verwandtschaft zwischen La Roche und Goethe ist es nun ein seltsames Spiel der Natur, daß auch das Äußere des Schauspielers, und zwar je älter er wurde, desto mehr, dem Äußeren des Dichters nachzuarten schien. Nicht zwar der Gestalt nach, denn La Roche war nur mittelgroß, aber die oft bemerkte Ähnlichkeit mit Goethes Kopf ist mit den Jahren gewachsen, und die leise Schlaffheit von Wange und Doppelkinn vollendeten das Löwenähnliche, das man dem Antlitze des alternden deutschen Olympiers zuschrieb. Wenn La Roche den Alten in „Hermann und Dorothea" gab, war man betroffen von seiner Ähnlichkeit mit Goethe, und man konnte auf Augenblicke glauben, Goethe selbst sei herbeigekommen, um eine bürgerliche Rolle zu spielen. Die Rolle indessen, die La Roche unmittelbar mit Goethe verknüpfte, war Mephisto. Goethe hat sie mit ihm durchgegangen, sich mit ihm über die Bedeutung dieser Gestalt ausgesprochen. „In der Rolle des Mephistopheles, wie ich sie gebe," hat La Roche sich geäußert, „ist jede Gebärde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort von Goethe; an der ganzen Rolle ist nicht so viel mein

Eigentum, als Platz hat unter dem Nagel." Wenn wir die in unserem Gedächtnisse etwas verblaßte Figur von La Roches Mephisto uns zurückzurufen bemühen, so spricht nichts dagegen, daß man sie auf Goethe und seine Autorität zurückführen könnte. Sie hatte wenig von der giftigen Schärfe, von der Überklugheit und dem Zynismus, womit andere Darsteller den Mephisto auszustatten pflegen; La Roche war ein Teufel, der sich in guter Gesellschaft konnte sehen lassen; er war kein sarkastischer Unfläter, sondern ein Ironiker, dem es sogar schwer wurde, grimmig zu werden. Er war ein Mephisto, wie sich ihn der alte Goethe denken konnte, ein Mephisto aber, der für uns nicht maßgebend ist, weil wir in der Lage sind, ihn an der Faust-Dichtung selbst, die doch über Goethe steht, messen und berichtigen zu können. Wenn indessen der Mephisto eine jener Rollen ist, die schauspielerisch ganz neu geschaffen werden müssen, so mahnt uns La Roches Beispiel, zurückzukehren zu einer maßvolleren Auffassung, die allerdings eine größere Schärfe, eine stärkere Betonung des Teuflischen nicht ausschließt. La Roches Mephisto bleibt immerhin höchst wertvoll, weil er nicht aus Kommentarstudien zusammengeflickt, sondern von Goethe angeregt ist, wenn auch nicht von dem ganzen Goethe. La Roches Mephisto ist wenigstens kein literarischer Mephisto gewesen.

Und literarisch angekränkelt war keine seiner Rollen. La Roche kam mit der Literatur fast nur insofern in Berührung, als sie ihm persönlich (Goethe,

Holtei, Bauernfeld) oder auf der Bühne entgegenkam. Er bildete sich an den Stücken, in denen er spielte, und hatte so die echte Schauspielerbildung. Als ihn einst Karl Bauernschmid auf der Straße traf, trug La Roche ein Buch unter dem Arme. Er mache Studien über den Cromwell, sagte er, den er nächstes Jahr spielen werde. Als Bauernschmid das Buch ansah, war es ein Band des Brockhausschen Konversationslexikons, Buchstabe C. Bauernschmid pflegte bedeutsam zu lächeln, wenn er diese kleine Geschichte erzählte, und wer könnte sich des Lächelns erwehren, wenn er in solchem Zusammenhange das große Wort „Studien" hört? Und doch — wenn dieser Sachverhalt die literarische Unschuld La Roches bloßstellt, könnte er nicht auch für den Schauspieler, für den Bühnenkünstler sprechen? Er wird den Cromwell spielen. Er erkundigt sich in einem Nachschlagebuche nach der Zeit, in der Cromwell gelebt, nach den allgemeinen Verhältnissen, unter welchen Cromwell gehandelt. Das kann dem darstellenden Künstler genügen, denn sein Cromwell, der Cromwell, den er spielen soll, steht in seinem Buche; aus diesem Buche hat er ihn zu schöpfen und ihn nicht in der Geschichte zu suchen. Der Dichter kann ihn unhistorisch aufgefaßt haben — und Raupach hat das mit Cromwell wirklich getan — es ist aber nicht die Aufgabe des Schauspielers, den Dichter zu berichtigen, sondern mit ihm zu gehen durch dick und dünn. Was der Schauspieler neben seinem Buche noch literarisch arbeitet, das tut er weniger für

seine Kunst, als für seine allgemeine Bildung. Die Hauptsache für den Schauspieler ist und bleibt, daß er sich in seinen Dichter hinein- und seine Rolle aus ihm herausliest. Es wäre mehr Gesundheit in der deutschen Darstellungskunst, wenn sich die Schauspieler mehr an diese Grundregel hielten und sich weniger einer dilettantischen Vielleserei hingäben. Wer Talent hat, weiß immer mehr, als er gelernt hat. La Roche ist zeitlebens der lebendige Protest gegen dieses Professorentum in der Schauspielerei gewesen, welches den künstlerischen Instinkt untergräbt und es höchstens zu jenem falschen Geist bringt, der wesentlich darin besteht, es anders machen zu wollen, als andere es machen. Vor solcher Eitelkeit ist La Roche durch seine gesunde Natur behütet worden.

Nur in einem Punkte hat La Roche seiner Natur Gewalt angetan: er wollte ihr auch tragische Wirkungen abgewinnen. Nun war La Roche auf einen tragischen Künstler ursprünglich nicht angelegt; er konnte zwar im Vorübergehen tragische Lorbeern pflücken, aber er war nicht ansässig auf dem Boden, in welchem solche Lorbeern gedeihen. Auch die äußeren Mittel, das Organ und die persönliche Erscheinung, schlossen ihn von dem eigentlich tragischen Fache aus. Wir haben immer gefunden, daß seine größte Kraft stets da lag, wo es ihm gestattet war, eine Gestalt mit komischem oder derbem Beigeschmacke in das behaglichste Detail auszumalen. Der Kreis, in welchem ein also geartetes Talent Befriedigung findet, ist weit ge-

zogen und schließt die Möglichkeit eines reichen und mannigfaltigen künstlerischen Gestaltens in sich. Und in der Tat, welche Fülle von Gestaltungskraft hat La Roche innerhalb dieser Grenzen entfaltet! Von seinem Kent im „König Lear" bis zu dem älteren Klingsberg, vom Just in „Minna von Barnhelm" bis zu dem Klosterbruder in „Nathan", von seinem Shylock bis zum Malvolio — welche unabsehbare Reihe von meister- und musterhaften Gestalten hat er nicht vor das Auge des Publikums gezaubert! Er war unerschöpflich an charakteristischen und feinen Zügen, und jeder Zug bekam wieder Junge. Solche einzelne Züge sind ihm oft von anderen abgestohlen worden; aber was man nicht stehlen kann, ist die Seele, und La Roche hat seine Gestalten stets von Innen heraus gebildet, und ein starkes Grundgefühl hielt ihre Glieder zusammen. Bei aller Beweglichkeit lag in seinem Schaffen ein breites künstlerisches Behagen, das alle Unruhe ausschloß, und dieser behagliche Zug, der auch sein Leben beherrschte, konnte dieses geborene Berliner Kind mit gänzlich norddeutscher Bildung zu einem nie genug gesehenen Liebling der Wiener machen. La Roches Kunst beruht ganz auf den Grundsätzen, welche die großen Erneuerer der deutschen Schauspielkunst zur Geltung gebracht haben. Es ist die Natürlichkeit, die Wahrheit in Rede und Gebärde, welche Eckhof und Schröder als Künstler geübt und welche Lessing theoretisch vertreten hat. Diese Richtung, auf treue Wiedergabe des Lebens gestellt, konnte gegen die kon-

ventionelle Manier, der sie das Genick brach, als Realismus erscheinen; allein sie schloß einen gesunden Idealismus so wenig aus, daß sie ihn vielmehr forderte, ja erst möglich machte. Jener Schule gehörte La Roche von Haus aus an, und die persönliche Berührung mit Goethe, welcher dem Schauspieler gegenüber bekanntlich auf „Stil" drang, hat ihn seiner ursprünglichen Richtung im Grunde nicht untreu gemacht. Goethes Lehre machte sich bei ihm wohl fühlbar, aber, bezeichnend genug, nur in Aufgaben, die nicht in der Richtung seines Talentes lagen. Da war ihm der Stil eine Krücke, wie beispielsweise in der Darstellung des Königs Philipp oder des alten Piccolomini. Wenn er aber in seinem eigentlichen Elemente war, dann warf er die Krücke von Weimar sofort beiseite, und nun mußte man sehen, wie gut und wie weit er auf den eigenen Füßen lief. Neben vielen unvergleichlichen Figuren, die bis auf das letzte Haar und den letzten Knopf fertig dastanden, hat er bis in das höchste Alter hinauf neue Gestalten geschaffen, die von Geist und Leben sprühten. Er hatte vierzig Jahre in Wien gespielt und war fast achtzig Jahre alt, als er in Schauferts „Erbfolgekrieg" jenen Bankier Lenz schuf, der zu seinen frischesten und geschlossensten Rollen gehörte. In dieser Tatsache spricht sich eine fast unerhörte Lebenskraft aus. La Roche war eine starke Natur, und diese Stärke wurde durch seinen weisen Sinn, der kein Übermaß duldete, wesentlich gesteigert. Stark und weise sein, darin liegt das Geheimnis eines

dauernden Erfolges. Auch in diesen Stücken ist La Roche ein natürlicher Verwandter Goethes gewesen, der nun nicht mehr von ihm zu trennen ist. Einige Strahlen von der Sonne, deren herrlichen Niedergang er in Weimar zu schauen begnadet war, verklärten das Antlitz des Lebenden und spielen mit ihrem Golde nun auch auf dem Hügel, unter welchem der große Künstler zur Ruhe gebettet ist.

(Am 16. März 1884)

Sonnenthal als Wallenstein

Bevor Sonnenthal ihn gespielt, hat wohl niemand an seinen Wallenstein geglaubt, und er selbst, der doch hundert dramatische Schlachten siegreich durchgefochten, ist mit schweren Zweifeln an den Friedländer herangetreten, der das Waffenglück vieler bedeutender Schauspieler schon gebeugt hat. Es gehen wohl alte Sagen von vorzüglichen Darstellern dieser Rolle — denn alles ist sagenhaft, was von toten Schauspielern berichtet wird — allein seit mehr als einem Menschenalter ist kein Schauspieler unter unsere Augen getreten, der uns den vollen Eindruck der Schillerschen Dichtung entgegengebracht hätte. Die Überlieferung ist bloß literarisch, d. h. sie ist ausgestorben und knüpft an keinen lebendigen Faden mehr an. Anschütz ist kein guter, Dawison — wenigstens in seiner letzten Zeit — ein schlechter Wallenstein gewesen, und was uns sonst als Wallenstein auf deutschen Bühnen begegnet ist, hat es über ein blindes Herumtasten oder ein geistreiches, in letzter Instanz unmächtiges Wollen nicht hinausgebracht. Erst Sonnenthal hat uns an die Darstellbarkeit Wallensteins wieder erinnert. Wir sagen nicht: Da ist er wieder, der verloren gegangene Wallenstein, aber wir sagen mit Zuversicht: Hier ist der Weg gezeigt, auf dem wir wieder zu ihm gelangen können. Also nicht von einem Wallenstein ist die Rede, der vollendet vor unserem erstaunten Blick stünde, sondern von

einem Wallenstein, der die Möglichkeit seiner Ausgestaltung in sich trägt. Das Geheimnis dieses Erfolges ist ganz einfach. Ohne vorgefaßte Gedanken, ohne doktrinäres Wollen hat sich Sonnenthal mit dem warmen künstlerischen Sinn, der ihm eigen, in seine Aufgabe hineingelegt; sie ist ihm zuerst entgegengekommen im Sinne seines Talentes, und seiner heißen Bewerbung, seinem zarten Eindringen hat die Rolle auch solche Seiten erschlossen, die dem ursprünglichen Talente des Künstlers fernerstehen. Die Dichtung selbst ist das Nest, in welchem diese Rolle ausgebrütet ist; das Stroh der Kommentatoren, die ausgefallenen Haare der Scholiasten sind zu diesem Bau nicht herbeigetragen worden. Daher der lebendige Eindruck dieses Wallenstein — lebendig selbst in dem, was an ihm verfehlt ist.

Als Sonnenthal am zweiten Abend den ganzen Wallenstein abgespielt hatte, da merkte man erst, wie fest und klar schon im Anbeginne die Charakterlinien seines Helden gezogen waren. Wir haben Stimmen hören müssen, die in Sonnenthals Wallenstein den Mann, den Helden vermißten. Im Gegenteile, schon in den „Piccolomini" ist der Soldat von ihm stark betont, der hellste Akzent auf die Tat gelegt worden. Sonnenthal ließ es deutlich durchfühlen, wie Wallensteins Ehrgeiz nur an seine Macht, an sein Können geknüpft ist, wie seine Zuversicht auf die Sterne nur Wallensteins Glaube an sich selbst ist, der sich in diesem Aberglauben spiegelt. Er drückt das freilich nicht mit

wilden Gebärden aus, oder indem er mit dem Absatz auftritt, aber die gelassene Art und Weise, in der er es tut, ist doppelt wirksam und überzeugend. Nach Sonnenthals Darstellung ist es gänzlich ausgeschlossen, daß Wallenstein einen Eingriff in seine militärische Stellung je dulden würde. Mit ruhiger Entschlossenheit sagt er zu den ihn vorwärts drängenden Freunden: „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will. Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht! Absetzen sollen sie mich auch nicht — darauf verlaßt euch..." In keinem dieser Worte ein starker Laut, eine grelle Farbe: Alles gesagt wie selbstverständlich. Auch Questenberg gegenüber behält Sonnenthals Wallenstein diese ruhige Entschiedenheit, über die nur dann und wann ironische Lichter hingleiten. In diesem Wallenstein ist der Soldat unantastbar, und wo er rein Soldat sein kann, nichts als Soldat, da fühlt er sich in seinem eigentlichen Elemente. Diesen Zug hält Sonnenthal unverbrüchlich fest, und einmal weiß er ihn zur höchsten Wirkung zu steigern. Es ist in dem Momente, da Wallenstein von dem massenhaften Abfalle in seiner Armee unterrichtet wird. Nun darf er den Staatsmann zurückdrängen, nun kann der Soldat hervortreten. „Es ist entschieden, nun ist's gut — und schnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen . . . Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben . . ." Es hängt mit Sonnenthals Auffassung eng zusammen, daß er hier in einen wahren Jubel ausbricht und den Vers:

„Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen“, mit dröhnender Stimme in die Welt hinausruft.

Dieser Befreiungsjubel wirkt um so mächtiger, als Sonnenthal sich mit größter Hingebung in die Gemütsqualen vertieft, unter denen der von seinem Kaiser abtrünnige Soldat zu leiden hat. Es ist ergreifend, wie der Darsteller in dem Monolog vor der Zusammenkunft mit Wrangel in sich hineinhorcht und sein Geheimnis mit zögernden Worten, und mit Worten, die ihren Stachel wieder zurück in sein Gemüt eindrücken, preisgibt. Es liegt eine tiefe Melancholie in seiner Stimme; die Gedanken steigen wie Gespenster auf und wenden sich gegen den zurück, der sie geboren. Gerade hier tritt die von Sonnenthal so stark betonte Soldatennatur Wallensteins hervor, die, in einen ihr neuen Kampf verwickelt, Angst hat vor dem eigenen Gewissen und vor dem Gewissen der Welt — zwei Potenzen, die den Arm lahm und das Schwert schartig machen. Wie Sonnenthal diesen Monolog spricht, wie er ihn langsam wachsen läßt, das ist ein schauspielerisches Meisterstück; nur schade, daß sein Glanz durch einen trüben Fleck entstellt wird. In den Versen:

Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme —

legt Sonnenthal den Hauptnachdruck auf das Wort gemacht, so daß man ganz ratlos steht und vergebens darüber nachgrübelt, auf welcher möglichen Erwägung denn dieser unmögliche Akzent beruhen könne. Doch

läßt die Darstellung keine Zeit zum Nachsinnen, denn in dem Gespräche mit Wrangel überrascht uns Sonnenthal durch seine auf heißem Untergrunde spielende kühle Ruhe, durch seinen großen Geschäftston, durch die objektive Unbefangenheit, mit welcher er die von Schiller herrlich entworfene Schilderung der schwedischen und österreichischen Armee dem Dichter nachschildert.

Szenen, in welchen das Gemüt vorwaltet, die einen warmen Ausbruch des Gefühls gestatten, sind von Haus aus Sonnenthals Eigentum. Den Ausdruck solcher Situationen braucht er sich nicht erst abzuringen, er liegt in seiner Natur, in seiner Begabung. Rührend im besten Sinne war die Klage um den treulosen Piccolomini; unmittelbar ans Herz schlug die Schilderung des früheren Zusammenlebens der beiden Kriegskameraden. Noch wärmere Töne fand er beim Abschiede Wallensteins von Max Piccolomini. „Max, bleibe bei mir! . . . Max, du kannst mich nicht verlassen! Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann . . ." Diese Stellen sprach Sonnenthal aus der tiefsten Seele, und wie er nach den letzten Worten den abgewendeten Max mit beiden Händen bei der Schulter faßte, diese durch und durch gefühlte Bewegung vollendete das Ergreifende der Situation. Indessen diese und ähnliche Wirkungen werden bei Sonnenthal selbstverständlich vorausgesetzt. Fragt man nun, in welches Verhältnis er sich zu dem Wunderbaren in Wallensteins Charakter

gesetzt, so kann man sagen, daß er es mit Vorteil in das Ganze seiner Darstellung aufgenommen. Mit Wärme, mit Eifersucht sprach er von seinen himmlischen Beziehungen, er wies stets mit Nachdruck auf sie hin und ließ sie nicht bloß äußerlich an sich haften. Nur einmal, bei der Erzählung des Traumes, schien der Darsteller aus dieser Rolle zu fallen. Gewiß, die Erzählung rollte sich schön ab, ihr fehlte nicht das Anschauliche, das Eindringliche; aber was ihr fehlte, war eben der Zauber, den sie aus Wallensteins Wunderglauben schöpft. Der Darsteller war zu wach, er sprach zu den Anwesenden, wendete sich ihnen zu, während er doch die Wirklichkeit vergessen, im Banne einer Vision sich befinden sollte. Am Schlusse der Erzählung wurde der Vers: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag" fast hervorgeschmettert, während bei dem Schlußvers „Und Roß und Reiter sah man niemals wieder" die Stimme herabsank. So wurde das minder Bedeutende betont und das Geheimnisvolle fallen gelassen.

Man sieht, der Tadel kann in Sonnenthals Leistung nicht sehr tief einschneiden. Was Sonnenthal verfehlt, das kann er verbessern, denn es handelt sich dabei nur um ein momentanes Fehlgreifen des Urteils, nicht um einen Mangel an Begabung. Sonnenthal hat das Zeug in sich, die Kritik zu entwaffnen.

(Am 23. März 1884)

Amalie Haizinger

Nun ist auch Amalie Haizinger „zu den Mehreren gegangen", wie die Hellenen in ihrer, das Notwendige mildernden Ausdrucksweise zu sagen pflegten — auch insofern zu den Mehreren, als sie den gestaltenreichen Totenreigen der alten Schule des Burgtheaters mit ihrem Hingang abschließt. Das Theater freilich verliert zunächst nichts mehr an ihr, denn sie ist ihm seit zehn Jahren fern gestanden; aber auf der Bühne des Lebens, auf der sie ebenso meisterhaft gespielt wie auf den Brettern, wird man die alte Dame schmerzlich vermissen, denn sie war mit ihrem geselligen Bedürfnis und Talent bis in ihre letzte Zeit hinein ein belebendes Element der Wiener Gesellschaft gewesen, das sich so bald nicht ersetzen dürfte. Auch sie gehörte zu jenen hervorragenden Schauspielern, die durch den Zauber ihrer Persönlichkeit, durch geistige Bedeutung und feine Sitte ihren Stand adelten und ihm in der bürgerlichen Gesellschaft zu Ansehen und Einfluß verhalfen. Wenn man die Schauspieler früher in ungeweihte Erde begrub, wenn man noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, so oft Komödianten im Weimarschen erschienen, mit Entsetzen ausrief: „Die Wäsche von den Zäunen, die Bande kommt!" so hält heutigentages die Geistlichkeit höchst erbauliche Reden am Grabe von Theaterleuten, und in guten Familien rechnet man sich's zur Ehre, eine Bühnengröße zu bewirten. Frau

Haizinger war eine vornehme Frau, die empfing und empfangen wurde. Sie konnte mit ihrem sprudelnden Wesen, ihrer ansteckenden Heiterkeit, ihrer durch feinen Takt gebändigten Dreistigkeit einen geselligen Kreis beleben und beherrschen, die Rolle der Hausfrau ebenso glücklich spielen wie die Rolle des Gastes. Freilich auch, welche natürlichen Mittel, sich persönlich geltend zu machen, standen ihr zu Gebote! Man kennt ihre Jugendschönheit aus guten Bildnissen: die schlanke und doch volle Gestalt, das frische, lieblich schwellende Gesicht, den blühenden Mund, die sprechenden blauen Augen. Und nun besaß sie das Geheimnis, sich ewig zu verjüngen, indem sie sich in die Zeit schickte und von jedem Lebensalter die ihm eigene Jugendblüte brach. So ist sie nie alt geworden, sondern jung gewesen als Mädchen, als Frau, als Matrone, als Greisin, und die üppige Spitzenhaube ist der Achtzigerin so jugendlich gestanden, wie der Achtzehnjährigen die Rose im Haare. Die Natur hatte sie wie einen Liebling ausgesteuert. Sie war im Mai geboren und hatte die gute, starke, dauerhafte Art einer Maikatze. Ihre Heimat war Karlsruhe, wo schwäbisches und pfälzisches Wesen einander begegnen und umbilden; bei Frau Haizinger ist der trübe Bodensatz des schwäbischen Charakters durch die leichte pfälzische Blutwelle hinweggespült worden. Heiterkeit war ein Grundzug ihres Gemütes; sie hatte ein Talent, das Widerwärtige, das sie betraf, rasch zu verwinden. Ihre Rede, von einer weichen, warmen, doch auch der Schärfe fähigen Stimme getragen, ge-

wann an Reiz durch den herzhaften Anklang an die schwäbische Mundart, die Frau Haizinger zu gemütlicher und schalkhafter Wirkung zu benutzen verstand. In guter Stunde war sie die Freundlichkeit selbst, und sie fühlte dann das Bedürfnis, jedem, der ihr in den Wurf kam, etwas Angenehmes und Verbindliches zu sagen. „Aber lieber Herr Joseph, wie schön habet Se heut' d'Kulisse g'schobe," konnte sie nach einer Vorstellung zum Kulissenschieber sagen. Aber diese Freundlichkeit war — uns fehlt das deutsche Wort — sans conséquence. Schalkhaft durfte sie, andere treffend und auch sich selbst nicht verschonend, in ihrer heimatlichen Mundart scherzen: „Und a bissele Lieb' und an bissele Treu' und a bissele Falschheit ischt alleweil dabei."

Eine solche weibliche Vollnatur auf der Bühne zu sehen, war ein Genuß, den die Wiederholung nicht abstumpfte. Diese Fülle des angeschlagenen Tones und dieses reiche Nachquellen der Kraft erregte stets neue Verwunderung. Da stand es und da bewegte es sich vor uns, dieses Eigenwillige, dieses Souveräne und Siegreiche einer wahren Natur. Sie hatte früher naive und sentimentale Rollen gegeben, auch ins Tragische hatte sie herübergespielt und kleine Opernpartien gesungen. Ein musikalisches Element, auch wo sie nur sprach, ist ihr immer geblieben, und die Naive und Sentimentale hatte sie mit herübergenommen in das Fach der komischen Alten, das sie im Burgtheater von Anfang an vertrat. Ihrer Naivität glaubte man aufs Wort, und ihre Empfindung trug

den Stempel der Wahrheit an sich. Sie konnte lachen und weinen, ihr Schluchzen in komischen Situationen machte ihr niemand nach; aber hinreißend war sie, wenn sie Lachen und Weinen in einem Sack hatte. Sie besaß, was so wenig Frauen besitzen: Laune, die sich bis zum Humor steigerte; sie konnte mitten in der Komik ergreifend wirken und bis zu Tränen, und selbst über die Tränen hinweg, rühren. Wenn sie einmal sich selbst einen Feiertag machte und auf Kosten der Rolle nur ihre eigene Natur walten und glänzen lassen wollte, da war sie, und wenn man sich nachträglich auch ärgerte, ihres Erfolges stets sicher; glücklicherweise wandelte sie eine solche Virtuosenlaune, die uns zu Narren ihres Talentes machte, nur selten an. Ihr Fach füllte sie voll und glänzend aus. Sie war, immer innerhalb des Rahmens der Komik, die vornehme Dame, die bürgerliche Frau, die Haushälterin, die Bäuerin, die Kupplerin — alles, was man wollte. Bei der niedrigsten Rolle, etwa der Marthe im „Faust", schlug der Adel ihrer Begabung kräftig durch und hob das Gemeine in den Äther der Kunst empor. Amalie Haizinger war ganz sie selbst auf der Bühne, aber eben das war ihre große Kunst, daß sie es wagen konnte, sich selbst auf der Bühne zu geben.

Es wäre ein untröstlicher Gedanke, wenn man annehmen müßte, daß ein so reiches Können, wie es in Frau Haizinger wohnte, spurlos von der Erde verschwunden sei. Talent kann man freilich nicht vererben, aber glücklicherweise ist es möglich, verwandte

Talente zu wecken und anzuregen. Vermöge dieses Vorganges findet am Burgtheater eine fortwährende Übertragung der Kräfte, wenn man will eine Seelenwanderung von Generation zu Generation statt. Das künstlerische Erbe von Fichtner haben Sonnenthal und Hartmann angetreten; Lewinsky hat von Anschütz die Gabe der schönen Rede überkommen, Baumeister an demselben Künstler seine tragische Kraft entfacht; Gabillon hat etwas von der Mähne Ludwig Löwes, Schöne etwas von der erquicklichen Heiterkeit Beckmanns; Krastel und Robert haben sich in Joseph Wagners Nachlaß geteilt. Jeder und jede hängt mit der Vergangenheit des Burgtheaters zusammen, nur eine nicht — Frau Wolter: sie ist niemandes Schülerin und jedermanns Meisterin. Amalie Haizinger ist nicht über die Bretter des Burgtheaters gegangen, ohne ihnen dauernde Spuren einzudrücken. Was im Burgtheater nur immer Namen hat, ist von ihrem Naturell erquickt, von ihrer schlichten Kunst berührt worden. Wir wollen indessen nicht von dieser allgemeinen Wirkung reden, die sich bei einer bedeutenden Künstlernatur von selbst versteht. Ganz besonders ist Frau Haizinger geistig übergegangen auf Frau Hartmann und Frau Schönfeld, die zugleich ihre Landsmänninnen sind und durch Organ und schwäbisch-pfälzische Anklänge ihrer Sprache an die Heimgegangene erinnern. Darin liegt ein Trost und eine Hoffnung des Burgtheaters. Indessen sei es ferne von uns, an dem frischen Grabe der Geschiedenen Vergleiche anstellen zu

wollen, die etwa gar zu dem Ergebnisse führen sollten, daß Frau Haizinger längst ersetzt sei. Nein! Etwas ersetzen läßt sich nur in der mechanischen Welt, das Lebendige ist zu vornehm dazu. Das Lebendigste aber ist ein Talent und als solches immer einzig. Diese Einzigkeit wird man auch der Dahingeschiedenen lassen müssen. Amalie Haizinger wird als Künstlerin ebensowenig wiederkehren, als sie ihr Grab verlassen wird.

(Am 15. August 1884)

Charlotte Wolter

Fünfundzwanzig Jahre Burgtheater

Bei den Festgelagen der Schauspieler ist die Kritik kein gerne gesehener Gast. Die Begeisterung, die unbedingte Bewunderung, führt das große Wort, und was diesen heißen Strom der Gefühle, diese rednerische Glühhitze der Huldigung auch nur ein wenig abzukühlen den Anschein hätte, indem es Gründe gegen Empfindungen ins Feld führt, wird als eine frevelhafte Störung, als ein gemütloser Eingriff in die Gerechtsame der Begeisterung empfunden. Und doch kann sich die Kritik auch bei solcher Gelegenheit ihr altes Recht nicht rauben lassen, das einfach darin besteht, die Dinge zu scheiden und zu unterscheiden, an die Stelle des Glaubens die Vernunft zu setzen. Was nun Frau Charlotte Wolter betrifft, welche ihr fünfundzwanzigstes Jahr am Wiener Burgtheater feiert, so könnten wir uns nie entschließen, die Worte zu unterschreiben, die ein jugendlicher Enthusiast in einer selbst das Maß byzantinischer Lobeserhebung überholenden Broschüre niedergelegt hat. Nach diesem Autor steht Frau Wolter da: „Bewundert, umjubelt und vergöttert von Millionen, gepriesen vom ganzen Jahrhundert.“ Von einer Schauspielerin, und sei sie auch eine so bedeutende Schauspielerin wie Frau Wolter, in solcher Weise zu sprechen, verrät eine seltsame Verkennung

aller Werte menschlicher Größe. Was bliebe denn für den Dichter übrig, dessen Erfindungen der Schauspielerin erst Gelegenheit geben, ihre Künste zu zeigen? Wenn von Schauspielern die Rede ist, darf man nie vergessen, daß sie als nachschaffende Künstler stets in zweiter Reihe stehen; wo ihre Kunst selbständig zu werden beginnt, da wird der Dichter entweder geopfert oder er ist gar nicht vorhanden. Als nachschaffende und im besten Falle als ergänzende Künstler zu gelten, das ist das Recht der Schauspieler, und sie als solche zu betrachten, zu verstehen, zu beurteilen und, wenn es sein kann, zu bewundern, das ist die Pflicht des Zuschauers. Steckt man die Grenzen in dieser Weise ab, so bleibt für den Schauspieler noch ein großes Feld der Wirksamkeit, und wenn die kritiklose Bewunderung mit sich selbst beginnt, so kann es der Kritik leicht geschehen, daß sie, nachdem sie sich gegen Einzelheiten gesträubt, mit der Bewunderung endigt. Das ist auch der Fall mit Frau Wolter.

Als Frau Wolter in das Burgtheater eintrat, kam sie, obgleich noch unreif und nur eine Andeutung ihrer selbst, wie gerufen. Die Darstellungsweise der Tragödie stand an einer Krise; das Alte befriedigte nicht mehr, das Neue war noch nicht gefunden. Julie Rettich war tief durchdrungen von der Notwendigkeit, hierin eine Wendung vorzunehmen, denn wie sie dem Publikum nicht mehr genügte, genügte sie sich auch selbst nicht mehr; sie hatte die Ristori gesehen und empfing von dieser bedeutenden Darstellerin, wie alle

Welt, die unter ihrer Wirkung gestanden, einen mächtigen Eindruck. Viele deutsche Schauspieler wurden an der berühmten Italienerin gewahr, wie arm sie, gegen jene gehalten, an Ausdrucksmitteln seien. An ihr war alles bis in die Fingerspitzen Beredsamkeit; sie schaltete selbstherrlich über die Sprache; sie besaß die zartesten und grellsten Naturlaute; sie warf sich in den kühnsten Gegensätzen umher und ging in der Naturwahrheit bis an die Grenze des Möglichen. Ein feines Gefühl des Schicklichen und eine innere Anmut bewahrten sie davor, diese letzten Grenzen zu überschreiten. Frau Rettich machte den Versuch, diese Elemente in ihre Darstellung aufzunehmen; sie machte ihn und ist künstlerisch daran zugrunde gegangen. Eine geistreiche, nur wenig sinnliche Natur, war sie gewöhnt, vom Geiste aus zu arbeiten; als sie nun an die volle Sinnlichkeit appellierte, wollten ihr die Nerven, die Muskeln, das Blut nicht gehorchen. Ein Riß ging durch ihre Natur, und sie konnte nichts erreichen, als das Gleichgewicht ihrer Kräfte zu zerstören. Wie anders Charlotte Wolter! Sie litt nicht an einem Überflusse von Geist, an einem Ungehorsam der Nerven und des Blutes. Sie war selbst eine Natur und stand mit der Natur auf gutem Fuße, sie war Realistin der Auffassung nach, aber leider auch Naturalistin in den Kunstmitteln. Sie hatte wenig gelernt, aber sie konnte, was man nicht lernen kann. Sie konnte nicht sprechen, aber donnern; sie konnte nicht deuten, aber drohen; sie konnte nicht gehen, aber schreiten. Alles, was den an-

deren leicht wurde, ward ihr schwer, und woran die anderen verzweifelten, ging ihr wie von selbst von der Hand. Sie fiel wie ein Element in das Burgtheater, von dem man noch nicht wissen konnte, ob es Verheerungen oder Segnungen mit sich führe.

Bald enthüllte sich ihr Kern. Was zuerst den Künstler macht, ist die starke Persönlichkeit. Die Persönlichkeit, die Besitz ergreift, wo sie hintritt, konnte man ihr nicht streitig machen, sie gab sich schon in der physischen Wärme ihrer Darstellung kund. Doch was nützt dem Schauspieler die starke Persönlichkeit ohne die entsprechenden sinnlichen Mittel? Ohne diese bleibt er stets ein künstlerischer Krüppel. Die Stimme ist das vornehmste Organ des Schauspielers. Charlotte Wolters Stimme ist ein schöner Mezzosopran, der in die Altlage reicht und ein schneidiges Kopfregister besitzt; sie leiht sich allen Nuancen der Kraft, vom Flüstertone bis zum „Wolterschrei". Ihr mittlerer Sprechton hat eine wohlige Tiefe. Für die körperliche Beredsamkeit der Wolter hat die Natur mütterlich gesorgt. Sie hat ihr einen Wuchs gegeben, der nicht so klein ist, daß die Bewegungen zum Zierlichen zusammenschrumpfen, und nicht so groß, daß sie ins Ungeschlachte ausarten; sie zeichnen sich, je nachdem es vonnöten, durch Weichheit oder durch Energie aus. Im Kopf nun, als der Blüte des Leibes, faßt sich die sinnliche Ausdrucksfähigkeit der Künstlerin aufs schönste zusammen: ein Gesicht, im Profil so edel geschnitten wie eine antike Kamee, Augen — wahre Lichtschmet-

terlinge — voll Leben und Feuer. Mit solchen sinnlichen Mitteln muß sich wohl etwas ausrichten lassen, zumal wenn sie vom feinsten Geschmack in der Kostümierung und von dem ungewöhnlichen plastischen Talent der Künstlerin unterstützt werden. Dann, als Gärungsstoff in diese sinnliche Fülle geworfen, das mächtige Temperament der Wolter! Wie der Salamander nach der Sage im Feuer, so lebt sie in der Leidenschaft. Das Trauerspiel ist ihre Heimat, der Kampf auf Leben und Tod ihr eigentliches Element; da besitzt sie wahrhaft aufreizende und hinreißende Gebärden, Worte, die wie Blitze einschlagen und wie Donner rollen und grollen, furchtbare, markerschütternde Töne. Das moderne französische Schauspiel, in welchem das gefallene Weib bühnenfähig geworden ist, beherrscht Frau Wolter als Meisterin. Sie ist es, die durch ihre verführerische Darstellung noch mitten in der sittlichen Fäulnis an uneigennützige Liebe glauben lehrt.

Daß eine solche Naturkraft auch ihre Schattenseiten hat, versteht sich wohl von selbst, und man darf dies auch an Frau Wolters Ehrentage sagen. Es ist so viel an ihr, daß sie nicht klein wird, wenn man über sie die Wahrheit sagt. Frau Wolter hat immer die Neigung gehabt, mit Händen und mit Füßen über den gegebenen Rahmen des Burgtheaters hinauszuwachsen, sich selbst mit ihrem stolzen Talent zum Burgtheater zu erweitern. Das ist der helle Undank. Ihre Natur, ihre reiche Begabung hat sie zwar dem Burgtheater

zugebracht; das Burgtheater hat sie aber zu der Künstlerin, die sie gegenwärtig ist, gemacht. Wir haben sie in ihren Anfängen gesehen, wo sie vielfach nur ein Zerrbild dessen war, was sie später geworden ist. Das Ensemble des Burgtheaters, dieses Zusammenwirken bedeutender und großer Künstler, hat ihre Ecken abgeschliffen und sie in ihren von Zeit zu Zeit wiederkehrenden Auflehnungen stets wieder gebändigt. Diese mächtige Umgebung ist ihr größter Segen gewesen. So groß aber ist der Zauber ihres Talents, daß uns Frau Wolter auch noch in ihren Verirrungen Teilnahme einzuflößen versteht. Es kommt wohl vor, daß Frau Wolter ohne Rücksicht auf die Dichtung, ja im Widerspruch mit ihr auf eigene Faust zu spielen beginnt, wie ein Singvogel sich im eigenen Liede berauscht. Dann nimmt sie uns das Urteil. Sie gewährt einen Schmaus für Ohr und Auge: es ist, als höre man Musik, als führe sie uns Bilder vor, und dieses Fortsingen der Sprache, diese malerische Entfaltung der Gestalt versetzt uns in einen traumhaften Zustand. Man fühlt wohl, so soll es nicht sein, und gleichwohl lassen wir uns festhalten. Man muß ihr Spiel bewundern, selbst wenn man es nicht billigt. So zwingt, so bewältigt sie den hingegebenen Zuschauer.

(Am 15. Mai 1887)

Ferdinand Bonn

Spricht man bei uns, wie jetzt so häufig geschieht, von der veränderten Darstellungsweise, die sich auf den deutschen Bühnen einzubürgern anschicke, so wird wohl auch das neueste Mitglied des Burgtheaters, Herr Ferdinand Bonn, als Vertreter dieser neuen Richtung in das Gespräch mit einbezogen. Von den einen, je nach Verständnis und Standpunkt, mit Anerkennung, ja mit Begeisterung, von den anderen mit Mißtrauen und Geringschätzung. Man kann von der einen Seite die Schlagworte hören: bedeutendes Talent, genialer Mime, großer Schauspieler, während auf der anderen Seite solchen kräftigen Bejahungen ebenso scharfe Verneinungen gegenüberstehen. Wir haben diesen Schauspieler bei seinem Gastspiele in drei Rollen gesehen: in einer Shakespeareschen, Schillerschen und Grillparzerschen, als Hamlet, Franz Moor und Leon — drei so verschiedene Rollen, daß sie über Begabung und Können des Darstellers wohl ein Urteil gestatten. Genialer Mime, großer Schauspieler, das sind Worte, die nach dem Eindrucke jener Leistungen sofort auszustreichen; was aber das Talent betrifft, so läßt sich darüber ja wohl reden. Ein Talent, ein gewisses Talent, nun freilich! Aber was ist das Eigentümliche daran, der Name, bei dem man es rufen kann?

Eigentlich künstlerisches Talent geht immer auf das Ganze, arbeitet aus dem Ganzen eines Kunstwerkes,

aus Sinn und Seele des Kunstwerkes heraus. Es kommt wohl vor, und vielleicht ist es der gewöhnliche Weg, den der Schauspieler geht, daß er zuerst von einer einzelnen Szene eines Schauspiels, von einem einzelnen Zuge einer Gestalt gepackt wird, was aber dann den Künstler macht, das ist der Umstand, daß er seinerseits diese einzelne Szene, diesen einzelnen Zug im Sinne des Ganzen ergreift, wie man ja an der menschlichen Hand den ganzen Menschen erfaßt. Von diesem Punkte, von diesem festen Boden aus baut dann der Künstler, indem er Stein nach Stein aus der Dichtung herbeiholt, seine Rolle auf. Und zwar nach durchaus verständigem Maße; denn wenn er einem unmittelbaren Einblick, wenn er der Intuition das Verständnis der Dichtung verdankt, so tritt hierauf, sobald die Empfindung sicher ist, der Kunstverstand als bauender Werkmeister auf. Solches Arbeiten aus dem Ganzen, solch ursprüngliches Gefühl, solch verständiges Aufbauen der Rolle hat sich bei Herrn Bonn nirgends gezeigt. Er fängt mit jeder neuen Szene von neuem an, er trägt mit stets geschäftiger Reflexion Einzelzüge zusammen, die kein Faden mit dem Ganzen verbindet, und indem er diesem mühsam ausgeklügelten Unwesen den Schein der Improvisation leiht, verwirrt er den Zuschauer mehr, als daß er ihn befriedigt. Wem Verworrenheit als Genialität gilt, ruhelose Hast als Leben, für den wird Herr Bonn ein genialer und lebensvoller Schauspieler sein.

Welcher Art ist nun Herrn Bonns Talent? Denn

von Talent ließe sich bei ihm, haben wir gesagt, ja wohl reden. Welcherlei Talent? Nun, Herr Bonn ist ein mechanisches Talent. Er ist ein Gymnastiker in jedem Sinne, ein Gymnastiker des Leibes und der Seele. Er besitzt viele Voraussetzungen des Künstlers, ohne selbst ein Künstler zu sein. Er hat seinem Körper, der weder schön noch häßlich ist, eine sorgfältige Pflege zugewendet. Er geht gut, weil er den Gang aus dem freigemachten Hüftgelenke heraus bildet und die Zehen lebendig benutzt — kein geringer Vorzug, wenn man an die steifen Hüften so vieler deutscher Schauspieler denkt und an ihre Abneigung, die Zehen — außer bei pathetischen Schritten, wo die Sohle pedantisch ausgemessen wird — beim Gehen zu gebrauchen. Nur verfällt Herr Bonn zu leicht in Tänzermanieren, indem er die Übergänge von der ersten in die zweite Position und von der dritten in die vierte besonders bevorzugt. Wie er springen und laufen kann, hat er in „Weh' dem, der lügt" gezeigt, wo er mit gleichen Füßen über einen Tisch setzte und mit einem langen Strick — auch so ein mechanischer Einfall — um den Baum lief, um den blöden Ritter festzubinden. Gegen die zweckmäßige Beweglichkeit der Beine steht die Verwendung der Arme, und namentlich die Beredsamkeit der Hände, beträchtlich zurück. Auch seine Stimme, die weder wohlklingend noch groß, aber ausreichend ist, hat eine gute Gymnastik erfahren, nur etwa drei Töne aus der mittleren Tonlage stehen in knabenhafter Unreife eigensinnig fest und wollen sich der Klangfarbe der übrigen

Stimme nicht angleichen. In allerlei Sprechart ist Herr Bonn geübt, die Rede fliegt ihm rasch vom Munde, und wo er starke und grelle Akzente braucht, stehen sie ihm — freilich ein wenig mühsam — zu Gebote. An der Beweglichkeit der Gliedmaßen und der Zunge nehmen die Gesichtszüge nur wenig Anteil. Das Gesicht hat etwas Starres, Maskenhaftes, in welchem nur die Augen Lebenszeichen von sich geben.

Der Mechanismus des Körpers greift bei diesem Schauspieler auch auf die Seele über, ohne sich in diesem ungreifbaren Elemente zu vertiefen und geistig zu steigern. Mit Vorliebe ergeht sich Herr Bonn in starken Gegensätzen. Er setzt gern Schwarz neben Weiß; von vermittelnden Tinten macht er nur selten Gebrauch. Er flüstert und parliert, oder er donnert und schreit. Und nun kommt der Kunstgriff, in welchem eigentlich der ganze Spaß der allermodernsten Darstellungsweise besteht. Man spricht nämlich bedeutende Dinge unbedeutend, gleichgültig, blasiert, man übersetzt das Tragische in den Konversationston. Das ist neu, überraschend, pikant. Shakespeare im Salon, Schiller im separierten Zimmer, Grillparzer auf dem Turf! An Stilforderungen wird nicht gedacht. Und doch: Schauspiele müssen, wie sie gedacht sind, auch dargestellt werden; der Stil der Dichtung muß auch der Stil des Spieles sein. Shakespeare wie Schönthan spielen, Schiller wie Moser, Grillparzer wie Michael Klapp — ist es nicht eine Versündigung an dem innersten Wesen dieser Dichter? . . . Aber welche

Pedanterie, ein so vogelfreies Ding wie die Kunst so ernst zu nehmen! Herr Bonn ist kein Pedant. Er hat Shakespeare wie einen Rechtlosen behandelt.

Herr Bonn als Hamlet! Wir wiederholen unser erstes Wort: Shakespeares Tragödie, so aufgefaßt, ist eine Trauerposse, und wir fügen hinzu: Hamlet, so dargestellt, ist ein tragischer Clown. Mit seiner Vielspielerei hat er die ganze Bühne eingenommen, er hat nicht die Hauptfigur sein wollen, nein, die einzige Figur. Nicht als einen Mann stellte er ihn dar, der nach dem Grunde der Dinge forscht und forschend, zweifelnd und zögernd einem tragischen Schicksal verfällt, nein, als einen forschen Burschen, der allerlei Stänkereien anhebt und an diesen Stänkereien einen großen Spaß hat. Wir wollen nur ein paar Punkte, an welchen die Auffassung des Schauspielers am stärksten hervortritt, beleuchten. In der Abschiedsszene preßt er Ophelien heftig an sich und will sie mit Küssen fast ersticken. Man traut seiner Augen nicht. In diesem Augenblicke, wo ihn seine große Aufgabe ruft, wo er die grimmigste Verachtung des weiblichen Geschlechtes, die er aus dem schlimmen Beispiel seiner Mutter gesogen, vor Ophelien förmlich aussprudelt, wo er ihr rät, in ein Kloster zu gehen — in diesem Augenblicke findet Hamlet Lust und Zeit, das Mädchen leidenschaftlich zu umarmen, zu herzen, zu küssen. Es ist im schlimmsten Sinne modern gedacht, aus diesem erschütternden Abschied eine wollüstig-grausame Szene zu machen. Und am Schlusse des Trauerspiels, bei

dem Tode des Königs, läßt Herrn Bonns Hamlet seinem Munde das Wort „Endlich!" entschlüpfen. Dieses kleine Wort bricht den Stab über die ganze Auffassung des Hamlet. Endlich, was endlich? Man vergegenwärtige sich die Mordszene, dieses jüngste Gericht ohne Richter. Aus den handelnden Charakteren selbst haben sich die Fäden zu jenem Schicksalsnetze gesponnen, in welchem alle gefangen werden. Hamlet ist auf den Tod verwundet, er hat nur noch die Zeit und Kraft, den König wie ein Tier niederzustoßen. So tragisch haben ihn die Schicksalsmächte gefaßt, daß er die ihm auf die Seele gelegte edle Rache nur noch wie ein Fleischer nehmen kann. Und da sollte Hamlet ein befriedigtes „Endlich!" ausstoßen? „Und die bei euch den Narren spielen," sagt Hamlet zu den Schauspielern, „laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht." Dieses Wort ist auch für andere als für Narren gesagt. Auch im übrigen hat Herr Bonn viel gegen Shakespeare gesündigt, namentlich mit seiner absichtlichen Einmischung des Konversationstones. Er hat den Monolog „Sein oder Nichtsein" nicht mit mehr Ausdruck gesprochen, als die Knaben, die mit Kreuzerstücken spielen, ihr „Kopf oder Wappen?" sagen. Nun sind es nicht allgemeine Erwägungen, die Hamlet hier ausspricht, sondern die ausgesprochenen Gedanken hängen mit der eigenen und eigensten Lage zusammen, haben daher persönliche Färbung, persönliches Blut. Nicht der Denker, der Philosoph spricht, sondern der persönlich interessierte, der dramatische

Mensch. Daher muß die Sprache nicht etwa pathetisch, aber erregt sein. Vieles wäre hier zu erwägen, was Adolph Gelber in seiner geistreichen, scharfsinnigen, tief und übertief bohrenden Schrift über Hamlet (Wien, Karl Konegen, 1891) ausgesprochen hat. Herr Bonn hat sich auch in neuen Betonungen, also in neuen Auslegungen versucht. So betonte er in dem Monologe: „O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich", die folgenden Verse folgendermaßen: Hätte er, der Schauspieler,

> D a s Merkwort und d e n Ruf zur Leidenschaft
> Wie ich: was würd' er tun?

D a s Merkwort und d e n Ruf, das ist gegen den Sinn und gegen den Vers. Wir brauchen bloß das englische Original aufzuschlagen, um recht zu behalten. Bei Shakespeare heißt es schlicht und glatt:

> What would he do,
> Had he the motive and the cue for passion,
> That I have.

Betont sind die Worte: Merkwort, Ruf und ich.

Doch genug! Es wird sich nun zeigen, ob Herr Bonn gesonnen ist, im Burgtheater seine üblen Manieren abzulegen, von den hier versammelten Künstlern zu lernen. Wenn nicht — nicht! Falsche künstlerische Richtungen ab- und auszustoßen, hat das Burgtheater noch immer Kraft genug.

(Am 28. Juni 1891)

Fritz Krastel als Faust

Nun haben wir auch im neuen Hause den ganzen „Faust“, der Tragödie ersten und zweiten Teil. Freilich macht uns dieser Besitz nicht ganz froh. Nach einem schon eingewurzelten Verfahren ist „Faust“ erst lange hinausgeschoben und dann überstürzt worden. Um in der Darstellung reif zu werden, hätte der zweite Teil — ganz abgesehen von dem Mißstande, daß er im Schatten der gegenwärtigen Direktion aufwachsen mußte — noch eine gute Reihe von Proben verlangt. Übrigens sind wir ja an unfertige und halbfertige Aufführungen längst gewöhnt. Das Hauptärgernis an der Sache aber ist, daß wir einen „Faust“ ohne Faust, einen „Faust“ ohne Gretchen haben. Keinen Faust! Haben wir nicht Herrn Krastel? Kein Gretchen! Haben wir nicht gleich ihrer zwei, Fräulein Hruby und Fräulein Reinhold? Gewiß, das haben wir, aber das begründet ja gerade unsere Klage. Wir haben für Herrn Sonnenthals Faust gewiß nie geschwärmt; er hat kein innerliches Verhältnis zu dieser Rolle, er hat kein Verständnis für die innere Tragik geistiger Kämpfe. Mit unsicherem Fuße, als ob der Boden gebrannt hätte, ist er über die großen Monologe im ersten Teile des „Faust“ hingegangen. Im ganzen aber war sein Faust doch eine schauspielerisch ausgeglichene Leistung, die gegen das Ende des zweiten Teiles, wo Fausts Streben eine praktische Wendung

nimmt, zu bedeutender Höhe wuchs. Dafür hatte Herr Sonnenthal Verständnis, weil er selbst vom Handwerke ausgegangen war. Ohne Zweifel liegt Herrn Kraſtel der geiſtige Gehalt der Rolle näher, er hat mehr Sinn und Verſtändnis für das Fauſtproblem. Herr Kraſtel iſt — es liegt einiger Humor darin — Kandidat der Theologie geweſen, bevor er Tänzer und Schauſpieler geworden; außerdem fehlt es ihm nicht an poetiſcher Begabung. Trotz dieſer günſtigen Vorbedingungen iſt es Herrn Kraſtel nicht geglückt, die Rolle des Fauſt künſtleriſch zu bezwingen.

Unſere beiden Fauſtdarſteller ſtraucheln gleich an der Schwelle des Schauſpiels. In den erſten Sätzen die er ſpricht, verzweifelt Fauſt an aller Erkenntnis und faßt ſeinen Seelenſchmerz in den ergreifenden Worten zuſammen:

Und ſehe, daß wir nichts wiſſen können,
Das will mir ſchier das Herz verbrennen.

Nun handelt es ſich um die richtige Betonung der erſten Zeile. Herr Sonnenthal betont folgendermaßen:

Und ſehe, daß wir nichts wiſſen k ö n n e n . . .

Herr Kraſtel betont in der folgenden üppigen Weiſe:

Und ſehe, daß wir n i c h t s w i ſ ſ e n k ö n n e n ,

wobei auf das Wort „wiſſen" der verhältnismäßig ſchwächſte Ton fällt. Es iſt allerdings wahr, daß dieſe kurze Zeile voller Sinn und Akzent ſteckt; aber ein Sinn und Akzent muß am Ende doch der richtige ſein.

Ich kann nacheinander, jedesmal mit einem Anschein von Recht, betonen: Und sehe, daß wir nichts wissen können; daß wir nichts wissen können; daß wir nichts wissen können; daß wir nichts wissen können. Man mag indessen die Sache wenden und drehen, wie man will — der Hauptbegriff des Satzes und daher das hauptsächliche Wort ist doch das Verbum wissen, und auf wissen fällt daher die Hauptbetonung. Man kann ja vermuten, meinen, glauben, aber der Gegensatz ist das Wissen, und dieser Gegensatz ist hier gemeint. Die Sprache selbst scheint mit diesem Worte zu philosophieren. Es gehört zu jenen Zeitwörtern, die in der Form der Vergangenheit etwas Gegenwärtiges aussagen (Praeteritopraesentia). Ich weiß heißt eigentlich: Ich habe gesehen. Im Griechischen hat dasselbe Wort denselben Sinn. Wie schön paßt dieses Wort zu Fausts vergeblichem Streben, den Dingen gleichsam ins Gesicht zu sehen, sie persönlich kennen zu lernen! Also um das Wissen handelt es sich hier, und das Wort „wissen" allein muß betont werden. Die Nebenziehungen sind ja um dieses Schlagwort herum klar ausgesprochen, man hört und faßt sie ja, und das Wort „können" ist sogar in den Reim gestellt und dadurch genugsam ausgezeichnet. Wir können uns für unsere Auffassung noch auf die jüngste und beste französische „Faust"-Übersetzung berufen. François Sabatier übersetzt die beiden in Rede stehenden Zeilen:

Et vois que l'on ne peut rien connaître,
C'est comme un feu qui là pénètre ...

Wie man sieht, hat der französische Übersetzer das volle Gewicht des Satzes auf das Wort connaître (wissen) gelegt, indem er es an das Ende der Verszeile rückte und noch durch den Reim verstärkte. Wenn daher Herr Sonnenthal das Wort „können" betont, so ist es unrichtig, und wenn Herr Kraſtel auf drei Worte hintereinander den Akzent legt, so ist das unklar und aus einer Unklarheit hervorgegangen. Wir haben als Beispiel falscher Betonung aus den Monologen Fausts nur eine Stelle gewählt, weil sie mit dem Grundproblem der Dichtung aufs innigste zusammenhängt und Fausts Wendung zum Leben, erst im Genuß, dann in der Tat, geradezu begründet.

Sonst ist es eigentümlich mit Herrn Krastels Faust: Manchmal, in einem Wort, einer Wendung, einer Bewegung scheint ein besseres Verständnis der Dichtung aufzublitzen, gleich darauf ist es wieder weg, und der Schauspieler schädigt durch einen plötzlichen Mißgriff die Wirkung, die ihm so sicher zu sein schien. Sein Faust ist ganz ohne Haltung, ohne Stil, aus Einzelheiten zusammengestückelt, die einander widersprechen. Wie oft fällt er aus dem Erhabenen ins Gemütliche, Alltägliche, Spießbürgerliche, wo dann die Melodie der pfälzischen Mundart eine ungewollte heitere Wirkung hervorbringt. Unglücklich genug ist bei Herrn Krastel der Übergang Fausts vom Gelehrten zum Liebhaber. Er hüpft wie ein Springinsfeld aus dem Talar hervor, mit einer tanzenden Jugendlichkeit, die doch peinlich ist, weil sie von einem behaglichen älteren Mann her-

rührt. Bei allen guten Anläufen ist Herrn Krastels Leistung doch unerquicklich. Man kann von seinem Faust sagen: er ist halb gesungen und halb gesprungen.

Das letzte interessante Gretchen des Burgtheaters, Fräulein Barsescu, hat man ziehen lassen. Die beiden gegenwärtigen Gretchen, so unzulänglich sie sind, sollte man eigentlich nicht tadeln, denn was können sie dafür, daß sie ein Mann, der dem Theater fremd ist, in einer Aufgabe, der sie nicht gewachsen sind, hinaus- und bloßgestellt hat? Und doch ist wieder ein Unterschied zwischen Fräulein Reinhold, die doch manches Technische los hat, und zwischen Fräulein Hruby, die in einer rührenden Unschuld des Nichtkönnens das Gretchen spielt. Man muß die Kräfte des Burgtheaters entweder nicht kennen, oder man muß diese Kräfte nicht benutzen wollen, wenn man Goethes „Faust" in zwei Hauptrollen so besetzt, wie er gegenwärtig besetzt ist. Es ist oft von dem Einfluß gesprochen worden, den Shakespeares Ophelia auf die Gestaltung Gretchens genommen hat. Ähnlichkeiten sind vorhanden. Hätte sich nun nicht ein Direktor bei der Besetzung der Gretchenrolle fragen müssen, wer die Ophelia spiele? Die Antwort: Frau Hohenfels, wäre für einen Mann, der seine Sache versteht, entscheidend gewesen. Ist eine Künstlerin, die als Ophelia so viel innige Poesie entfaltet wie Frau Hohenfels, nicht das Gretchen, das man erfinden müßte, wenn man es nicht hätte? Nein, man läßt sie heute von einer Soubrette spielen und morgen von einer Anfängerin, die auf der Bühne noch

nicht das erste Paar Schuhe ausgetreten hat. Und was den Faust betrifft, wer sollte, wenn die Rolle einmal frei ist, nicht sofort an Herrn Robert denken? Er mit seinem eindringenden Verständnisse wäre der Mann der Monologe, er wäre auch mit seinen liebhaberischen Erinnerungen der Künstler für die Liebesszene und als erfahrener Vertreter des heroischen Faches der die Welt bewältigende Held des zweiten Teiles. Wir hörten einmal von Herrn Robert sagen: „Ich würde die Liebesszene im ‚Faust' mit grauen Haaren spielen!" In diesen Worten, worin sich eine tapfere Gesinnung ausspricht, ist nur der gesteigerte Ausdruck einer richtigen Empfindung. Es ist widerwärtig genug, den Faust bei Gretchen als würdigen Privatdozenten auftreten zu sehen. Herrn Robert den Faust spielen zu lassen, wäre kein Experiment, sondern ein sicherer Treffer.

Der zweite Teil des „Faust", wie wir ihn nun gesehen haben, ist eine Kopie der Wilbrandtschen Einrichtung. Nichts Wesentliches ist geändert, und was geändert ist in Nebensachen, ist nicht besonders glücklich ausgefallen. Was im zweiten Teile des „Faust" stets am meisten anzieht, sind die Helena-Szenen und die letzten Szenen des Faust. Die Helena-Szenen sind allerdings stark in Symbolik eingetaucht; aber sie bedeuten nicht nur, sie sind auch, weil sie ganz in Poesie aufgehen. Frau Wolter als Helena hat ihre Trimeter — dieses großfaltige sprachliche Gewand der antiken Tragödie — früher breiter und wuchtiger behandelt;

als künstlerischer Beirat fehlt ihr jetzt ihr Gatte und ein sachkundiger Theaterdirektor. Immerhin ist sie eine klassisch bewegte Gestalt mit einer Stimme, deren Zauber unwiderstehlich ist. Euphorion, der in den Augen des Publikums zu vielerlei ist, um etwas zu sein, ist eine reizende Rolle der Frau Hohenfels. Der unbändige, anmutige Junge, wie sie ihn darstellt, läßt uns nicht zur Besinnung kommen, reißt uns mit sich fort in die Breite, in die Höhe, in die Tiefe. Unter anderm ist Euphorion auch Lord Byron, und als solcher wird er nach seinem tödlichen Fall gefeiert: ein dämonischer Mensch, ein Dichter mit „eigenstem Gesange" — in Versen, so schön und hinreißend, daß man sie auf der Bühne nur schwer vermißt. Dingelstedt in seinem Entwurfe einer „Faust"-Trilogie hat diese Figur einfach gestrichen. Sehr mit Unrecht, dünkt uns, da dieses Gebilde, das ganz Rhythmus, Musik und Tanz ist, sich nur auf der Bühne ausleben kann. Freilich sollte die Regie mehr Witz an diese Figur rücken, als es gewöhnlich geschieht. Wenn man überhaupt in Betracht zieht, was die Technik gegenwärtig zu leisten imstande ist, so stehen die Aufführungen des zweiten „Faust", der doch als Zauberstück höchsten Ranges sämtliche technische Hilfsmittel in seinen Dienst zu rufen berechtigt ist, noch auf einer niederen Stufe des Dilettantismus.

Faust als Kolonisator, der dem Meer Land abgewinnt, macht stets den tiefsten Eindruck. Da sind wir auf dem eigensten, ganz auf modernem Gebiete, Gestalten aus neuester Zeit steigen in unserer Phantasie

auf, Hersteller gemeinnütziger Unternehmungen. Ich sehe beispielsweise den Ingenieur Gabrieli, den Meister der Wiener Hochquellenleitung, wie er einmal auf einem Gange der Redaktion der „Neuen Freien Presse" vor einem Wasserauslauf stand und gedankenvoll den Hahn hin und wieder drehte, daß manchmal das Wasser hervorschoß, bei dessen Melodie er gewiß auf neue weitaussehende Werke sann. Dann, wenn Fausts reinste Unternehmungen durch Mephistopheles in den Schmutz herabgezogen worden, erscheint mir die tragische Figur des großen Lesseps. Unter den wichtigen Dingen, die Goethe hätte erleben mögen, nannte er auch den Durchstich der Meerenge von Panama. Lesseps hat dieses Werk unternommen, allein Mephistopheles — nein, die Geldgier, der Schwindel, der moralische Schmutz haben sich daran gehängt und es mitten im besten Gelingen vereitelt. Faust ist während seines Unternehmens, von der Sorge angehaucht, erblindet, Lesseps ist von Alter und Krankheit niedergeworfen, seiner Besinnung beraubt worden. Hier wie dort Flüche der Betrogenen, der Beraubten. Ob die Himmelfahrt auch für Lesseps kommen wird, wie sie für Faust gekommen ist? Wenigstens hat in Lesseps' Leben, wie das ewig Männliche, so auch das ewig Weibliche eine große Rolle gespielt.

Nach solchen Betrachtungen, die den Geist ins Weite ziehen, kehrt man zu der Bühnendarstellung des „Faust" nur ungern zurück. Das Beste, was man von Herrn Krastel sagen kann, ist nicht mehr, als daß er

sich im zweiten Teile des „Faust" bis an die letzte Szene hin eine wohltuende Mäßigung auferlegte. Zuletzt aber ließ sich der Deklamator sein Recht nicht nehmen. Die herrlichen Weisheitssprüche, in denen uns Goethe sein Testament gibt, wetterte er uns unbarmherzig in die Ohren. Herr Kraftel versteht vielleicht den Faust, aber spielen kann er ihn nicht.

(Am 1. Juni 1893)

Ludwig Gabillon

Vierzig Jahre Burgtheater

Als der Herausgeber des „Decamerone vom Burgtheater“ auch Herrn Gabillon anging, ihm etwas Schriftliches zuwenden zu wollen, gab ihm der Künstler nicht etwa eine Skizze aus seinem Bühnenleben, sondern eine mit breitem Behagen erzählte Aventüre, wie er einen der stärksten Männer seiner Zeit, den Maler Urmüller, im Ringkampfe besiegt habe. Die Tatsache ist bezeichnend für Gabillon, aber vielleicht doch nicht in dem Sinne, wie manche wohl annehmen möchten. Es lag darin kein Urteil über seine Künstlerschaft und daß er sie als Nebensache betrachte. Denn daß er ein Schauspieler, und als solcher ein Künstler sei, verstand sich für ihn so von selbst, daß er es nicht erst zu sagen brauchte; aber die Grundlage seiner Künstlerschaft, eine allseitig ausgebildete Mannhaftigkeit, schob er gern in den Vordergrund der Erörterung und betrachtet sie nicht ohne ein Gefühl kräftigen Selbstbehagens. Er hatte stets Freude an sich selbst, eine Vorbedingung alles Glücks und alles Gelingens, sei es im tätigen Leben, sei es in der Kunst. Er kannte diese Freude an sich selbst vorzugsweise in der Form des Kraftgefühls. Mit Armen und Beinen etwas zu können, körperlich mächtig zu sein, war ihm eine große Sache. Er wäre die größte Zierde eines Zirkus ge-

worden, er hätte Gewichte gehoben und Feuer verschluckt, stand auf seinen Schultern nicht ein Kopf, worin doch Höheres lebte. Wir kennen Gabillon, seit er in Wien ist. Als er in Wien ankam, hatte er noch rote Backen wie ein reifer Apfel. Was ihm zum vollen Manne noch fehlte, holte er bald ein. Er glich dann einem jener langbeinigen deutschen Recken, wie sie schon in alten Römerzeiten über die Alpen gestiegen und in unseren Tagen in Frankreich einmarschiert sind. Über seinen scheinbar welschen Namen Gabillon brauchte der Mann nicht allzusehr betrübt zu sein, denn in unserem Epos „Gudrun" erschlägt Hagen ein drachenartiges Ungeheuer, das gabilûn heißt und dessen Blut übermenschliche Kraft verleiht. Wenn man nun Gabillons Studierstube betrat, fand man ein schmales, lückenhaft besetztes Büchergestell, aber Waffen in Hülle und Fülle. An der Wand hing eine reiche Auswahl von Rapieren und Schlägern, von Flinten und Pistolen, kurz von allem, was Gefahr bringt und vor Gefahr schützt. Gabillon ist ein guter Fechter, ein vortrefflicher Schütze, er ist Weidmann, Schiffer, Schwimmer, Läufer. Ob er je ein Pferd bestiegen hat, wissen wir nicht, jedenfalls ist er kein berühmter Reiter geworden; aber zu seinem Troste sagt ja schon Tacitus, daß die Hauptstärke der Germanen im Fußvolk beruhe. Wenn man ihn in seinem Elemente, in der Ausübung seiner Kraft und seiner Fertigkeiten sehen wollte, mußte man ihn in den Sommerferien am Grundlsee aufsuchen, wo er sich sein be-

rühmtes Blockhaus gebaut hatte. Was in der Stadt manchmal als Prahlerei erscheinen konnte, wurde hier zur Wahrheit und Wirklichkeit.

Als ein tapferer Mensch hat sich Gabillon auch auf die Bühne durchgeschlagen und sich auf ihr behauptet. In der Zeit, da er zum Theater ging, hatte man noch etwas zu verlieren, etwas aufzuopfern; man gab ein verhältnismäßig sicheres Auskommen für eine unsichere Zukunft auf. Damals wurde man noch nicht aus der Theaterschule als fertige Ware geliefert. Die Bühne selbst war — wie es auch sein soll — die Theaterschule. Gabillon hat von unten auf gedient. Er hat, wie in der guten alten Zeit der Komödie, alles verrichtet: gesprochen, gesungen, getanzt. Zu Güstrow in Mecklenburg geboren, begann er in Rostock als Chorist und debütierte als Grenadier in der „Tochter des Regiments". Seine erste Sprechrolle war ein Diener, der nach abgestotterter Meldung vergebens die Tür suchte und schließlich durch eine Seitenwand abging. Mit sehr geringem Erfolge ergab er sich einem schweifenden Wanderleben. In Hannover ward ihm ein Lichtblick. Es fehlte an einem jugendlichen Helden und Charakterdarsteller, und neben Romeo und Ferdinand durfte er den Bastard im „Lear" und — ein gewaltiger Sprung — sogar den Julius Cäsar spielen. Das waren stolze Stunden für ihn. Eines Morgens nun tritt ein fremder Mann zu ihm in die Stube, der unter anderm auch von Gabillons Heldentat (Rettung eines Ertrinkenden aus dem Wasser) gehört hatte. Herrisch fragt er den

angehenden Künstler nach seiner Gage und nach der Dauer seines Kontraktes; Gabillon wurde fast grob, da enthüllte sich der Mann als Laube, Direktor des Burgtheaters in Wien. Wechsel der Dekoration! Er bot ihm ein Gastspiel an; Gabillon kam nach Wien (1853), mißfiel als Don Cäsar, als Schiller („Karlsschüler"), als Ferdinand. „Sie können etwas," sagte Laube zu Gabillon, „ich weiß nur nicht was. Sie sind kein Liebhaber." — „Aber Don Carlos, den Sie mir vorschlagen?" — Ist kein Liebhaber!" fiel Laube schnell ein. Gabillon spielte den Don Carlos und griff durch mit ihm. Als Dawison das Burgtheater verließ, erschien der „Fechter von Ravenna", und Gabillon machte als Caligula großes Aufsehen. Laube jagte nun den Glücklichen durch eine lange Reihe von Tragödien hindurch. Ohne großen Erfolg; nur Richard III. blieb längere Zeit an ihm hängen, und Hagen in Hebbels „Nibelungen" ist in seinen Händen geblieben. Gabillon wurde nach und nach ins Lustspiel hinübergedrängt und fand hier sein fruchtbarstes Feld. Sein Benedikt in „Viel Lärm um nichts" ist nie übertroffen worden, komische Charakterrollen, wie Udaschkin, Boffesen-Ritter und Delobell, wird ihm nicht leicht ein Zweiter nachspielen. Die größte Rolle seines Repertoires, seine Rolle schlechtweg, möchte man sagen, ist Hagen in Hebbels „Nibelungen". Da findet er Raum für sein Reckentum, da darf er schwelgen in Heldentaten, da darf er sein wie er ist: tapfer und treu. Noch einen besonderen Reiz hat sein Hagen für diejenigen,

die Hebbel persönlich gekannt haben. Als ein großer Künstler hat es Gabillon verstanden, den Dichter selbst in die Gestalt des Hagen herüberzunehmen. Ohne daß die Einheit der Darstellung gefährdet würde, sieht man die Gebärde des Dichters, hört man sein Wort. Gabillon als Hagen ist wie ein lebendiges Denkmal Hebbels. Spricht man von Gabillons höchsten Leistungen, so darf sein Don Lope im „Richter von Zalamea" nicht unerwähnt bleiben. In dem alten Haudegen lebt wieder die tapfere Natur Gabillons, männlich und schlagfertig, aber mit welcher Herzensgüte, mit welchem Humor! Wie der Mensch auch der Künstler ist, sieht man nirgends deutlicher als hier. Eine wertvolle Persönlichkeit kann in ihren Rollen nichts Besseres geben als sich selbst.

Spricht man von Ludwig Gabillon, so kann man es kaum tun, ohne auch an Zerline Gabillon zu denken, die uns ohnedies in einem anmutigen Buche von Ludwig Hevesi, das in diesen Tagen erschienen ist, nahegebracht wird. Wir haben einmal versucht, den Eindruck zu fixieren, den Zerlinens erstes Auftreten im Burgtheater hervorgebracht hat. Wie ein erquickender Luftzug von Jugend und Schönheit wirkte ihr Erscheinen auf den Brettern der Burg. Auf einem schlank und schwellend gebauten Körper, der die reinsten Verhältnisse teils zeigte, teils verriet, saß, von einem zierlichen Halse getragen, ein schön geformter Kopf mit einem mädchenhaft vollen, blühenden Gesicht, dessen semitisch angelegte Züge in das nachbarliche Ideal des grie-

chischen Profils mit eigentümlichem Reiz hinüberspielten. In dieser frischen Jugendlichkeit und dieser Dämmerung von Formen lag eine Romantik, die das Publikum entzückte. Alle Welt war verliebt in sie, selbst die Kritik; aber nur der jugendliche Recke Ludwig Gabillon fand Gnade vor ihren Augen und durfte gemeinsam mit ihr die süßen Bitternisse ehelichen und theatralischen Zusammenlebens genießen. In dem Buche von Hevesi wird dieses Verhältnis mit einer Wahrheitsliebe geschildert, die nur noch von dem Takte, womit die Wahrheit gesagt wird, übertroffen werden dürfte. Mit der heftigsten, mit einer dem Haß verwandten Leidenschaft, wie wenn Feuer und Wasser aneinander geraten, liebten sich die beiden; aber sie stritten nur, um sich wieder zu versöhnen, und nahezu vierzig Jahre, bis zum Tode Zerlinens, sind sie sich unentbehrlich gewesen und haben mit unverbrüchlicher Treue zueinander gehalten. Das Jubiläum Gabillons wird ihm nur durch den einen Gedanken getrübt, daß er es nicht zugleich mit seiner Gattin feiern kann. Sie fehlt ihm auf der Bühne, wie er sie im Leben vermißt. Er hat so lange gemeinsam mit ihr gearbeitet, er ist ihr in der langen Zeit, da sie sich von der tragischen Liebhaberin bis zur scharfen Dame entwickelt hat, in die Tragödie nachgestiegen und in das Lustspiel nachgegangen. Sie, die große Künstlerin, hätte ihm nicht fehlen dürfen bei seinem Jubiläum, aber man sieht sie neben ihm stehen und man feiert sie mit.

Die Gabillon-Feier gilt dem braven Manne so gut

wie dem Künstler, daher der herzliche Ton, der sich allerwärts kundgibt. Ganz Wien kennt und schätzt ihn. Er war allezeit ein Mann, der die Wahrheit sagte und die Wahrheit hören konnte, der dankbar war für jeden gerechten Tadel, und der es der Kritik nie vergaß, wenn sie ihn im entscheidenden Augenblicke in der öffentlichen Meinung um eine Stufe höher gehoben hatte. Er ist immer ein guter Kamerad gewesen — „einen bessern find'st du nit".

(Am 31. Oktober 1893)

Adele Sandrock

Adele Sandrock verdankt die Entdeckung ihres Talentes einem glücklichen Zufall. Nach langer, unwirtsamer Wanderung durch die Provinz führte sie die Sehnsucht nach einer würdigeren künstlerischen und materiellen Stellung nach Wien. Vergebens pochte sie hier an die Pforten mehrerer Bühnen, bis sie endlich im Theater an der Wien Gelegenheit fand, an der Stelle einer plötzlich entlassenen Schauspielerin ihr Anrecht auf einen besseren Wirkungskreis geltend zu machen. Sie spielte die Rolle der Iza im „Fall Clemenceau" und trug einen glänzenden Sieg davon. Der Reiz ihres eigenartigen, vom Herkömmlichen abweichenden Naturells erwarb ihr im Fluge die Gunst des Publikums; im Handumdrehen war sie jemand, war das bisher gleichgültige Wort „Sandrock" ein Name geworden, und schon nach wenigen Wochen war es der Glücklichen vergönnt, als anerkannte Kunstgröße ins Deutsche Volkstheater überzusiedeln. Hier nun begann für sie eine Epoche fortgesetzter Erfolge, die alsbald ihre Berufung ans Burgtheater herbeiführte.

Indem Adele Sandrock ins Burgtheater eintrat, kehrte sie eigentlich zu ihrem künstlerischen Ursprung zurück. Sie hat ihr Licht an der Fackel der Wolter angezündet. Aber nicht von mechanischer Nachahmung, nur von lebendigem Einfluß kann hier die Rede sein. Wenn man beide Künstlerinnen gegeneinander be-

leuchtet, so springt schon der physische Unterschied rasch hervor. Fräulein Sandrock verfügt keineswegs über den Orgelklang des Wolterschen Organs, ihr Gesichtsschnitt hat nichts von den edlen Zügen der Wolter, die ein antiker Meister in einem seiner glücklichsten Augenblicke gebildet zu haben scheint. Dagegen hat Fräulein Sandrock eine große, nicht zu große, schlanke, geschmeidige Gestalt für sich, die jeder Aufgabe körperlicher Beredsamkeit willig entgegenkommt. Dann sind ihre großen Augen jedes Ausdrucks fähig, und in der Erregung zucken über ihre unregelmäßigen Züge Blitze von Schönheit. Das Wort interessant scheint für sie eigens erfunden zu sein. Elementare Kraft und plastischen Sinn — bei der Wolter so siegreich Verbündete — hat Fräulein Sandrock nur in ungleichem Mischungsverhältnisse in sich verarbeitet. Der jahrelang empfundene Zwiespalt zwischen den Forderungen ihres Ehrgeizes und der Beschränktheit ihres Wirkungskreises, die unwürdige Selbstvergeudung einer geborenen Künstlernatur hat in ihr eine Reizbarkeit der Nerven erzeugt, welche die Quelle ihrer Vorzüge und Schwächen wurde. Ihr verdankt sie den Reichtum scharf individualisierter Ausdrucksmittel, die Fähigkeit interessanter und fesselnder Gestaltung, die Virtuosität, auf unseren Nerven zu spielen; sie aber ist auch Ursache, daß sich bei ihr Geschmack und Temperament nicht zur Einheit zusammenschließen, daß ihre Darstellung meistens den Eindruck des Unharmonischen hervorruft. Unfertige Genialität — wenn man ein

eigenwilliges, eigenständiges Talent genial nennen darf — ist der Stempel ihrer Künstlerschaft.

Das erste Repertoire des Deutschen Volkstheaters hat diese bedenkliche Richtung der Künstlerin vielfach begünstigt. Rollen wie Sanda, Alexandra und Eva waren ganz geeignet, die einseitige Ausbildung ihres Talentes nach der Nervenseite zu fördern und die edleren Kräfte des Herzens und des Verstandes zurückzudrängen. Dazu kommt, daß diese Gestalten flach und unwahr sind in ihrem Wesen, und darstellbar nur in ihren einzelnen Zügen. So lernte Fräulein Sandrock, daß das Detail alles, die Zacken wesentlich seien; die charakteristische Wölbung der Figuren aber nur Nebensache. Also an Stelle der Naturbescheidenheit und Naturwahrheit Pomp und Pose der Leidenschaft und Vorliebe für den Effekt, die nach Richard Wagners glücklicher Paradoxie Wirkung ohne Ursache ist.

Die ersten lärmenden Erfolge waren bald verrauscht. Ihnen folgte eine Epoche künstlerischen Niederganges, herbeigeführt durch die souveränen Divalaunen der Künstlerin und ihre eigensinnige Rollenwahl. Namentlich ihre Vorliebe für jugendlich-lyrische Rollen, die ihrem heroischen Wesen widersprechen, wie Louise, Emilia Galotti, Vasantasena, büßte sie rasch mit dem Verlust der überschwenglichen Meinung, die das Publikum von ihrer künstlerischen Omnipotenz hegte. Erst mit der Darstellung der Rebekka in Ibsens „Rosmersholm" vollzog sich ein Umschwung. Zwar stimmte die verhaltene Gefühls-

innerlichkeit dieser Rolle nicht zu ihrer losfahrenden Art, aber sie widerstrebte wenigstens nicht ihrer äußeren Erscheinung und dem letzten, verborgensten Grunde ihres Wesens. Und so ereignete sich denn das Unverhoffte, daß ihre schaffende Phantasie das Schlummernde und Träumende ihrer Seele an die Oberfläche lockte und einen Charakter schuf, den sie zwar nicht in ihren Details ergründete, aber in seinen Hauptumrissen erriet. Was sonst an ihr störte, alles Lärmende und Ungezügelte, war plötzlich beseitigt. Sie fand zum ersten Male Freude daran, sich liebevoll in den Sinn eines Stückes zu versenken, den Charakter, den sie zu verkörpern hatte, einfach und besonnen auseinanderzusetzen, die Sätze ihrer Rolle nicht sprunghaft wie die Katze ihre Beute zu fassen, sondern behutsam in den Schlangenlinien der Ibsenschen Dialektik fortzugleiten und den langen Weg zum Ziele mit Maß und Takt zurückzulegen. Und noch eine andere Überraschung hat Fräulein Sandrock gebracht. Kurz vor ihrem Abgange vom Deutschen Volkstheater hat sie sich auch als bedeutende komische Kraft erwiesen. Fuldas „Kameraden", die sich an zwei großen Bühnen (Berlin und Frankfurt) nicht behaupten konnten, errangen durch sie einen Erfolg. Sie wirkte durch den Widerspruch mit sich selbst, indem sie ihre eigenen nervösen Heldinnen parodierte und durch kecke Übergänge und dazwischengeworfene unartikulierte Laute dem Sinn der Rede Nebengedanken lieh, die in den Bereich des Komischen und Grotesken hinüberleiteten. So mit sich selbst Ball

spielen zu können, verrät eine große Kraft und Freiheit des Geistes.

In das Burgtheater ist Adele Sandrock bekanntlich als Maria Stuart eingetreten. Sie fand großen Beifall, obgleich ihre Leistung noch nicht ausgeglichen war. Das Publikum sah offenbar mehr auf das, was sie dem Burgtheater werden kann, als auf das, was sie ihm schon ist. In der Szene mit Burleigh entwickelte sie mehr physische als geistige Energie. In der großen Gartenszene geriet ihr alles Rührende und Flehende außerordentlich. Der verschleierte, aus der Tiefe der Seele quellende Ausdruck, womit sie die Worte spricht: „Ihr habt das Äußerste an mir getan, habt mich zerstört in meiner Blüte" — rief eine allgemeine Bewegung hervor. Diese Worte sind im Burgtheater wohl nie schöner gesprochen worden. In „Klein Eyolf" hat Fräulein Sandrock als Rita redlich mitgeholfen zum Gelingen des glänzenden Theaterabends. Sie bestand neben Herrn Mitterwurzer, neben Frau Mitterwurzer und neben Frau Hohenfels, welche die Asta in unvergleichlicher Weise — so hoch und rein! — spielte. Als Feodora fehlte es ihr nicht an wirksamen Momenten.

Im ganzen hat Adele Sandrock gezeigt, daß sie viel kann, aber noch viel zu lernen und mehr noch zu verlernen hat. Wenn jemand, so bedarf sie eines tüchtigen Regisseurs, der sie, ähnlich wie Förster die junge Wolter, als Bildner und Leiter verständnisvoll unterweist, der sie daran gewöhnt, langsamer und harmoni-

scher zu wirken, der ihr das Gefühl einflößt, einem Institut anzugehören, in dem man nach Jahren, nicht einigen Abenden beurteilt wird. Fräulein Sandrock ist berufen, im modernen und klassischen Repertoire einen großen Rollenkreis anzutreten. Alle jugendlichen Rollen der Wolter von Clara in Hebbels „Maria Magdalena“ angefangen bis zur Adelheid im „Götz“, alle jugendlichen Salondamen der Gabillon, alle modernen Mädchen und Frauen, die der harmonischen Natur der Hohenfels widerstreben — alle diese Rollen harren ihrer Darstellung. Ein wenig von ihrer nervös-modernen Art kann auch das Burgtheater vertragen, selbst in seinem klassischen Repertoire. Adele Sandrock ist ein verjüngendes Element für unser Burgtheater, das der Verjüngung in jedem Sinne so sehr bedarf.

(Am 24. März 1895)

Friedrich Mitterwurzer

Die letzte große Rolle, die Friedrich Mitterwurzer im Burgtheater spielte und die er oft genug wiederholte, um sie dem Publikum unvergeßlich einzuprägen, war Hjalmar Ekdal in Ibsens „Wildente". Er stand hier auf der Höhe einer Künstlerschaft, die keinen Wunsch unbefriedigt ließ. Indem der Darsteller jeder einzelnen Wirkung aus dem Wege ging, war das Ganze wirksam, das auf jede Einzelheit sein Leben ausströmte. Kunst und Wirklichkeit schienen einen untrennbaren Bund geschlossen zu haben, das Problem, nach dessen Lösung die Gegenwart fieberhaft strebt, in der Tat gelöst zu sein. Die außerordentliche Leistung schreckte vor einem Versuche der Zergliederung zurück, man schien sie nur genießen, nicht analysieren zu können. Von der Höhe, auf die uns Mitterwurzer hob, warf man den Blick unwillkürlich auf die Anfänge zurück, von denen der Künstler ausgegangen. Sein Ausgangspunkt war das Burgtheater, zu dem er, wenn auch auf den abenteuerlichsten Wegen, stets wieder zurückkehrte. Das Burgtheater hat ihn dreimal besessen und dreimal verloren, zuletzt in einem Augenblicke für immer verloren, da es seine Kraft am wenigsten entbehren konnte. Sein früheres Verhältnis zum Burgtheater ist für ihn kein sehr erfreuliches gewesen. Im Gefühle einer unbändigen Kraft, die ihn zum Höchsten zu befähigen schien, fühlte er sich erst unter-

drückt, und als man ihm die Zügel schießen ließ und weitere Ziele setzte, wähnte er sich verkannt und verworfen. Seine Lehr- und Gesellenjahre waren schmerzlich für ihn selbst und nicht ohne Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen für Publikum und Kritik. Wir selbst können uns von einer gewissen Härte und Schärfe seinen Leistungen gegenüber nicht freisprechen, und wohl können wir uns erinnern, daß wir einst über seinen Mephistopheles das zweischneidige Urteil „gräßlicher Hanswurst" fällten, und als er diesen Ausspruch, den er nicht vergessen konnte, noch in seiner letzten Zeit gegen uns erwähnte, antwortete er auf die Frage, ob das Urteil nicht richtig gewesen, mit einem resignierten: „Gewiß, ja!" Und doch gestand ihm damals wohl jedermann zu, daß in ihm etwas Geniales lebe, daß er ein geborener Schauspieler sei, wobei freilich auch fast niemand den Ausruf unterdrückte: „Der verrückte Mitterwurzer!" Freilich, als Schauspieler ließ er nichts beim alten, er hatte eine Manie, seine Rolle zu verrücken. Von Gedanken und Einfällen geplagt und gejagt, wohl auch von der Eitelkeit besessen, es anders als andere zu machen, zerriß er eine Rolle in lauter Einzelheiten und fing nicht selten jeden Akt mit einem neuen Charakter an. Von wenig Rollen abgesehen, die er doch sorgfältiger zusammenhielt, ließ er im Zuschauer das Bedauern zurück, daß so viel Talent, so viel Genialität umsonst verpufft wurde. Noch einmal kam Mitterwurzer in das Burgtheater zurück, als ob es seine Heimstätte wäre; allein, von der Theaterleitung

nicht als voll anerkannt, vom Publikum verlassen, von der Kritik gegeißelt, ging er durch wie ein scheues Pferd, das sich dem blinden Zug seiner Nerven überläßt.

Er ging, zu seinem Heile und zum künftigen Heile des Burgtheaters. Mitterwurzer fand auf seinen Wanderungen, was er in Wien nicht gefunden hätte: eine neue Schauspielkunst und endlich sich selbst. In Deutschland waren mittlerweile große Dinge vorgegangen, und wie bedeutende politische und soziale Veränderungen nichts im Volksleben unberührt lassen, so zeigte sich auch Literatur und Bühnenleben von einem neuen Geist ergriffen. Alte Träume waren — freilich nicht traumweise oder durch die Macht des Wortes — in Erfüllung gegangen, und die Wirklichkeit trat gewaltig in den Vordergrund. Neben der Realpolitik ist kein Raum für einen dämmernden Idealismus. Realismus, Naturalismus wurden auch die literarischen Schlagworte. Anschluß an die Wirklichkeit, an die Natur — die ewige Wurzel aller Kunst — war die Parole. Man schloß sich an die zunächst liegende Natur an, an die — man lächle nicht — preußische Natur. Sein Genie und die Verhältnisse, die er zu sich heranzwang, hatten den märkischen Junker Otto von Bismarck auf eine weltgeschichtliche Höhe gehoben. Nach seinen Erfolgen sah und hörte man nur ihn, vom verhaßtesten Manne, der er gewesen, wurde er zum volkstümlichsten, den es je gegeben. Notwendigerweise muß ein solcher Mann auch Einfluß

nehmen auf Kunst und Literatur. In Bismarck war der märkische Edelmann zum Helden emporgewachsen. In ihm fand man wieder die realistische Nüchternheit jenes Junkers, seinen Mangel an Sentiment und Pathos, die Ironie und den derben Humor, nur alles ins Geniale gehoben. Der märkische Edelmann, oder was man jetzt mit einem in der Sozialpolitik technisch gewordenen Ausdruck den „ostelbischen Junker" nennt, ist eines der Ideale der norddeutschen Literatur geworden, und seine geistige Mundart, zum Teil auch sein Jargon, macht sich breit auf der norddeutschen Bühne. Dieses Ideal im Guten wie im Schlimmen auszugestalten, daran hat Sudermann in seinem letzten Roman und in seinem vorletzten Theaterstück sein ganzes Talent gesetzt.

In diese Bewegung, die den Roman- und den Bühnenstil zum Teil umgestaltete, ist Mitterwurzer als Wanderschauspieler mitten hineingeraten. Mit neuen Eindrücken befruchtet, künstlerisch in sich gereift und gesammelt, Neues mit Altem genial verknüpfend, ist Mitterwurzer zum letztenmal in das Burgtheater zurückgekehrt. Nicht als ein Fremder ist er zurückgekehrt, sondern als einer, den alte Verwandtschaft an diesen Ort bindet. Er ist trotz aller Seitensprünge stets ein Schüler des Burgtheaters geblieben und ist als einer seiner Meister gestorben. Er hat noch die Nachwirkungen der alten Schule erfahren, hat Anregungen eines damals jugendlich aufstrebenden Schauspielergeschlechtes, das nun selbst zur alten Schule geworden

ist, vielfach in sich verarbeitet. Das Prinzip der Natürlichkeit, das im Burgtheater neben Deklamation und Pathos stets gewaltet — Anschütz war nach beiden Seiten hin ein gewaltiger Künstler, Fichtner und La Roche waren in der Natürlichkeit unübertroffene Meister — das Prinzip der Natürlichkeit übertrug Mitterwurzer auch auf klassische Rollen und brachte es in modernen Stücken ohne Übertreibung zu erweiterter Anwendung. Sein Junker Röcknitz, sein Handlungsreisender Keßler, sein Hjalmar waren Meisterstücke des Natürlichen im Modernen, sein König Philipp im Klassischen. Nie verfiel Mitterwurzer dem gemeinen Naturalismus, eine vornehm gezogene Linie trennte ihn stets von der gewöhnlichen Wirklichkeit. Sein König Philipp, welch königliche Natur war er schon in der Erscheinung! Wie er den Thron bestieg, wie er sich setzte, saß, sprach, sich bewegte, wie er den Thron verließ, sich vornehm wendete und mit lautlosem Schritte aus dem Gemache ging — Könige konnten daran lernen. Und seine inneren Bewegungen, sein tiefes Interesse an Posa, sein unendlicher Gram über Sohn und Gattin! Manche haben ihm Innerlichkeit und die Fähigkeit, zu rühren, abgesprochen; bevor man einem Schauspieler Mangel an Innerlichkeit vorwirft, sollte man sich dreimal bedenken, denn meistens gibt man, anstatt den Künstler zu beurteilen, nur ein Urteil über sich selbst ab. Eine merkwürdige Leistung neben dem großen Wurf seines Franz Moor war sein alter Moor. Es ist eine der dürftigsten Rollen,

die Schiller geschrieben, und der Dichter selbst spricht wegwerfend genug über sie. Was machte nun Mitterwurzer aus ihr? Andere Darsteller spielen einen weinerlichen alten Mann, Mitterwurzer stellte eine Figur hin, die unser Interesse erregte. Seinen Mangel an Urteil, an Kombinationsgabe konnte er ihm nicht nehmen, allein Mitterwurzer gab ihm ein gewisses Maß von Kraft und mannhafter Phantasie. Man mußte sehen, wie lebhaft, wie mitagierend er sich an der Erzählung von dem Kampfe und Tod seines Sohnes beteiligte. Das ist der echte alte Moor, der Vater zweier gewaltsamer Söhne, ein kräftiger Greis, der, wie Franz klagt, nicht leicht zu beseitigen ist und der sich bei Wasser und Brot geraume Zeit fortfristet. Hier sah man den genialen Künstler, dem, wenn ihm sonst das Größte nicht zu groß, auch das Kleinste nicht zu gering war.

Für das Burgtheater bedeutet der Verlust Mitterwurzers eine große Verarmung. Auf ihn gestützt, wollte Direktor Burckhard dem modernen Schauspiel eine Stätte bereiten und das klassische Repertoire verjüngen; von da an, als an die Stelle dilettantischer Versuche ein ernster, anscheinend zukunftsvoller Plan trat, ließ sich mit der Leitung des Burgtheaters auch wieder gehen. Das ist nun alles gewaltsam abgebrochen. Mitterwurzer ist nicht zu ersetzen. Große Schauspieler sind so selten wie große Dichter.

(Am 21. Februar 1897)

Charlotte Wolter

1834—1897

Es ist Charlotte Wolters Wunsch und Wille gewesen, im Kleide der Iphigenie begraben zu werden, und nun ist sie, das weiße Gewand um die Glieder, den goldenen Eichenkranz auf der Stirne, zu den Schatten hinabgegangen. Es liegt ein guter Sinn in dieser Anordnung, denn die Künstlerin hat sich selbst in ihrem harten Todeskampfe von der Bühne nicht trennen können, und die Gestalt der Goetheschen Iphigenie hat in ihrem Leben eine bedeutsame Rolle gespielt. Sie gab die Iphigenie, als sie ins Burgtheater eintrat, sie gab sie wieder nach etwa zwanzig Jahren an dem Abende, da das alte Burgtheater für immer geschlossen wurde. Zwei denkwürdige Tage für die Wiener Bühne, der eine schenkte ihr eine große Begabung, der andere führte ihr eine vollendete Künstlerin vor. Wer an die Iphigenie zurückdenkt, wie sie die Wolter in ihren Anfängen am Burgtheater spielte, dem kommt nicht das anmutigste Bild entgegen. Die Wolter kam von einer ganz anderen Seite her als Goethes Iphigenie; von vollendeter Menschheit und Menschlichkeit zeigte sich bei dieser Schauspielerin noch keine Spur. Sie war als Künstlerin fast wild aufgewachsen, sie hatte wenig gelernt, aber sie konnte, was man nicht lernen kann. Sie konnte nicht sprechen, aber donnern;

sie konnte nicht deuten, aber drohen; sie konnte nicht gehen, aber schreiten. Alles, was den anderen leicht wurde, ward ihr schwer, und woran die anderen verzweifelten, ging ihr wie von selbst von der Hand. Geist war ihre Sache nicht, aber sie besaß Instinkt und Blut und Nerven. Sie war selbst eine Natur und stand mit der Natur auf gutem Fuße. Nun denke man sich aber die Rolle der Iphigenie in der Hand einer Schauspielerin, der alle Vorbedingungen, diese Aufgabe zu fassen, fehlten, ja die von ihrer eigenen stürmischen Natur nach einer ganz entgegengesetzten Himmelsrichtung hingepeitscht wurde! Es war ein Jammer, diese Darstellung. Freilich, die schöne Erscheinung zog immer wieder an und sprach und bat für die verfehlte Leistung, aber die Heftigkeit der Bewegungen, die mißverstandene Rede warfen diese Bemühungen stets wieder zurück. Und nun zwanzig Jahre später wieder die Iphigenie, welcher Sprung oder vielmehr welche Entwicklung! Die Wolter schied sich lange vom Burgtheater durch die ungleiche Ausbildung der Rede, durch eine teilweise Vernachlässigung des Wortes. Als Iphigenie legte sie noch den letzten Schritt zurück, der sie vom Burgtheater trennte: auch als Redewerk war sie eine bedeutende Leistung. Man berauschte sein Ohr in dem süßen Gesange der Rede, in dem leicht hingetragenen Sinne der Worte, und für das Auge war das wie unabsichtlich herbeigeführte rhythmische Spiel des griechischen Gewandes ein wahrhafter Schmaus. Man hat selten so genossen im alten Burgtheater. Bei

der herrlichen Stelle, wo Iphigenie erfährt, daß ihre Geschwister leben:

Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! Denn ich bin arm und stumm —

bei dieser Stelle, bei diesem: „Denn ich bin arm und stumm," worin der ganze Wohllaut der Wolterschen Seelenmusik zitterte, hielt das Publikum den Atem an — man mußte ja diesem Klange nachhorchen — und dann erst brach es in einen Sturm von Beifall aus. An diesem Abend war viel zusammengetroffen, um die Künstlerin in eine höhere Stimmung zu versetzen; es wurde bewegt Abschied genommen von dem alten Burgtheater, in welchem Charlotte Wolter gereift war, und wie mochte ihr nicht ihr kürzlich verstorbener Gatte vorschweben, der sie in die Empfindungsweise Goethes eingeführt hatte? Daß sie ihm nun als Iphigenie entgegengegangen, wird uns nicht mehr wundernehmen.

Als Gegensatz zu dieser Beurteilung erinnern wir an ein Urteil über Charlotte Wolter, das wir im ersten Monate des Erscheinens der „Neuen Freien Presse" (September 1864) in diesem Blatte veröffentlicht haben. Es war Mosenthals „Deborah" mit der Wolter in der Titelrolle gegeben worden. Unser Urteil lautete: „Fräulein Wolter zeigt sich als Deborah in der vollen Blüte ihres groben Naturalismus. Kurze, eckige Bewegungen, die einander in der unschönsten Weise schneiden, gewaltsame Ausrenkungen des Satz-

baues, grelle Naturschreie, wie sie den Gipfel der Lust und die Spitze des Schmerzes bezeichnen, vor denen aber die Muse, welche auch die Leidenschaft schön will, die Ohren verstopft. Dazu diese breite niederdeutsche Mundart, welche bei allen Vokalen den Mund auseinanderzieht, wo der Hochdeutsche ihn spitzt. Der Fluch — diese effektvolle Bravourarie — war gut angelegt und in mancher Einzelheit gelungen; aber bald überschrie sich Fräulein Wolter dermaßen, daß die Stimme beständig umschlug und eine Steigerung nicht mehr möglich war . . ." Ein solches Urteil über die noch jugendliche Wolter ist unschwer zu begreifen, wenn man auch noch viel später eine Neigung zu Gewaltsamkeiten an ihr wahrnahm und einen Überschuß an elementaren Kräften nach Äußerung ringen sah.

Heinrich Laube stand vor Charlotte Wolter stets wie vor einem halb unbegriffenen Wundertier, und wenn er bei ihr einseitig auf sprachliche Kultur drang, so verkannte er ihre Begabung und wo sie hinauswollte. Daß sie der höchsten Sprechaufgabe gewachsen und die höchste Höhe des Burgtheaters zu erfliegen imstande sei, hat sie mit ihrer Iphigenie bewiesen. Aber ihre Natur war ursprünglich nach einer anderen Seite hingewendet, sie wollte nicht bloß sprechen, sie wollte spielen im vollsten Sinne des Wortes. Echte Spielnationen, Franzosen und Italiener, weckten, was in ihr träumte und schlummerte. Sie wollte malen, nicht nur zeichnen, nicht bloß die sprachlichen Umrisse, sondern die volle dramatische Erscheinung bis auf ihren

letzten bunten Faden wiedergeben. Ohne viel zu grübeln über eine neue Kunst, wie sie ja zumeist vom Instinkt lebte und eine Aufgabe mit einem Schlage entweder verfehlte oder traf, hörte sie mit feinem Gehör ein unterirdisches Rauschen der Zeit, das Kunde brachte von einer lebendigeren Kunst, als die auf der Bühne bisher geübte. Es erging ein Ruf nach Farbe, auf der Bühne wie in der Malerei. Die Dekorationsperiode des Burgtheaters unter Dingelstedt hatte sie mitgemacht und mitbestimmt. Hans Makart ist erst durch sie und an ihr ganz lebendig geworden, weil sie zum Kleiderschmuck und zu der Farbe erst den atmenden bewegten Leib und die Seele hinzufügte. Ihre Messaline, in den leidenschaftlichsten Farben aufbrennend, war ein Makart, den es nicht mehr zwischen den Rahmen duldete. Und als Makart längst tot war, setzte sie seine Malerei genialer, als er es selbst gekonnt hatte, fort. Man kennt ja die von ihr gemalte Galerie dramatischer Gestalten, gemalt mit Leib und Seele, schimmernd und leuchtend.

Eine Gestalt, in welcher diese Bestrebungen besonders mächtig lebten und die in ihrer Art einen so hohen Gipfel bezeichnet wie ihre Iphigenie, ist Lea, die Mutter der Makkabäer. Man entsinnt sich, wie am Ende des dritten Aktes Lea ihrer Kinder beraubt wird. Von hier an haben wir nur noch Sinn und Teilnahme für das Schicksal Leas; an ihren Reden sammeln wir uns, während wir das übrige Geschehen, so bunt es auch sein mag, nur mit zerstreutem Auge betrachten. Was

ist uns Jerusalem, was die ganze Welt, wenn wir eine große, starke Seele, nicht ohne ihre Schuld, aber weit über ihr Verschulden hinaus leiden und dulden sehen! . . . Und hier setzte in großartiger Weise das Spiel der Wolter ein, an tiefer Leidenschaft mit dem Dichter wetteifernd, durch schauspielerische Erfindung ihn überbietend. Lea, die ihren Kindern nachfolgen will, wird von ihren Feinden an einen Baum gebunden. Das schöne Bild, wie sich die Darstellerin binden ließ und wie sie mit ausgestreckten Armen gebunden an dem Baume stand! Sie ist bei ihren Kindern, sie träumt, sie schwärmt von ihnen: „Auf meinen Händen fühle ich Tränen, weiche Locken fallen darauf. Oh, das sind Haare, so wie Joarims, ein Veilchenatem, so wie Benjamins." So weiche, warme Laute, so zärtlich, so unglücklich, so sehnsuchtsvoll! Welche Mutter hat das der Künstlerin gesagt? Nun erscheint Naemi, die Ährenleserin, die arme Magd, die von Lea sonst so feindselig behandelte Schwiegertochter, und bindet sie vom Baume los. Da war es nun ein feiner Zug der Darstellerin, daß Lea, obgleich schon losgebunden, in ihrer vorigen Stellung verharrte und wie abwesend weitersprach. Dann erst trat sie hervor, um ihr Oberkleid zu zerreißen und ihren Schmuck wegzuwerfen. Es ist ein Bild, das sich bewegt, diese Szene, in der sie sich selbst verflucht: „Sieben Söhne, wie sie nie ein Mutterauge schöner sah, hat sie, sie selbst verderbt!" Naemi fängt die Zusammensinkende in ihren Armen auf und schleppt sie zu einer Quelle. „Sie trinkt," heißt es ganz

trocken in der Theateranweisung; aber wie trank die Darstellerin? Das zusammengebrochene Weib hebt sich gegen die Trinkschale hin, mit unartikulierten Lauten nähert sich der Mund dem Rande des Gefäßes, und nun schlürft die Durstige gierig wie ein Kind, daß man das Geräusch des Wassers zu hören meint . . . Hier nun stutzte der Zuschauer doch einen Augenblick und fragte sich, ob solche Naturwahrheit nicht doch die Grenzen der Kunst übersteige. Die Frage ist erlaubt bei einem Dichter, der, wie Otto Ludwig, sich selbst, im Gegensatze zum Idealismus und Naturalismus, zu dem bekannte, was er als den „poetischen Realismus" bezeichnete. Möglich, daß die Darstellerin zu weit gegangen, wenn man auch die interessante Erfahrung nicht missen möchte, die Natur auch einmal auf der Bühne getroffen zu haben. Dafür hat sie die große Szene im letzten Akte, wo Lea der Hinrichtung ihrer Kinder beizuwohnen gezwungen ist — eine der grausamsten Szenen, die je ein Dichter gewagt — im größten Stil und mit einem bewundernswerten Reichtum an Tönen und Tonarten dargestellt. Durch die Rolle der Lea ist ein großer moderner Zug gegangen, der über die Grenzen der bloßen Sprechkunst, wo es das Gefühl der Darstellerin gebot, kühn hinwegsetzte.

Wir haben Frau Wolter nur vom Theater aus gekannt und sind daher nicht in der Lage, ihr Bild auch nach der menschlichen Seite hin zu schildern. Wir wissen nur, daß sie eine starke Natur war, die sich aus dunkeln bürgerlichen und künstlerischen Verhältnissen

durch eigene Energie emporgearbeitet. Sie gehörte nicht zu den Frauen, von denen man sich geistreiche Aussprüche mitteilte, doch ist das Wort, das sie auf ihrem Krankenlager gesprochen: „Nehmt mir die Blumen weg, ich werde bald Blumen genug haben," von einer so schmerzlich-ironischen Sinnigkeit, daß man es oft wiederholen wird. Nun ist sie tot, und es ist ruhig geworden um sie her. Wie es aber erloschene Sterne gibt, die ihr Licht noch immer senden, so wird der Name Charlotte Wolter fortleuchten an der Stirne des Wiener Burgtheaters.

(Am 17. Juni 1897)

Joseph Kainz

Als Fremder und in seiner ganzen Art befremdend berührte Joseph Kainz das Publikum, als er bei Gelegenheit seines Gastspiels zum ersten Male im Burgtheater auftrat. Nach dem ersten Eindruck konnte man bezweifeln, ob sich zwischen diesem Schauspieler und diesen Zuhörern je sympathische Beziehungen herstellen würden. Und doch ist Kainz ein Österreicher, ja fast ein Wiener, da er seine jüngeren Jahre in unserer Stadt verlebt hat. Freilich hat er Wien fast noch als Knabe verlassen und, wenig berührt von der heimischen Schauspielkunst, seine Ausbildung in Norddeutschland gefunden. Was die Wiener auf den ersten Blick an ihm vermißten, war eine sinnlich einleuchtende Erscheinung. In der Tat sah er als Ernesto in „Galeotto", der ersten Rolle, die er spielte, verzweifelt dürftig aus. Die bürgerliche Kleidung, die er trug, schien ziemlich leer zu sein; die Seele saß dem Körper zu nahe, sie schlug gleich an die Rippen, und doch liegt in dem Umweg der Seele zum Leib, und wie sie im Sinnlichen allmählich aufblüht, ein großer Zauber der Kunst. Um diesen Mangel unschädlich zu machen, besitzt Kainz ein einfaches, aber kühnes Mittel: die Aufrichtigkeit. Ich gebe mich, wie ich bin, scheint sein Auftreten zu sagen, ich bin nun einmal nicht schöner. Als Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke", da er auf den Tod verwundet auf das Lager gelegt wird,

entblößt er seinen mageren Hals und seine fleischlose Schulter. Dieses Vertrauen erweckt wieder Vertrauen, und man sagt sich: Was so offen gezeigt wird, kann nicht häßlich sein. Nun freilich, wie er es zeigt! Da wirkt seine geistvolle Technik Wunder. Überhaupt ist es der Geist und die Phantasie, was diese ganze künstlerische Erscheinung möglich macht. Die Natur hat den Künstler, was äußere Mittel betrifft, fast stiefmütterlich behandelt. Die Gestalt ist mittelgroß, schmächtig, schmalschulterig; die Gesichtszüge sind nicht bedeutend, ausdrucksvoll nur Auge und Mund; die Stimme ist ein Bariton-Tenor, in der Sprechlage etwas trocken, erst in der höheren Lage Klang und Kraft gewinnend. Mit so bescheidenen Mitteln, die sich doch stets wieder geltend machen wollen, Großes zu erreichen, ist an sich, wir möchten sagen, ein Geniestreich. Ein Geniestreich, der doch wieder gründliche, anhaltende Arbeit voraussetzt. Kainz hat seinen Körper ganz dem Willen unterworfen, er gehorcht ihm, ohne daß ein Zwang sichtbar wird. Die mannigfaltigsten Gebärden stellen sich, je nach der Situation, wie von selbst ein; die Augen sind wahre Lichter und Leuchten der Seele; der Mund hat nicht bloß zu sprechen, der Künstler hat aus ihm in der Art, sich zu öffnen oder geöffnet zu sein, ein bedeutendes Werkzeug des Ausdruckes geschaffen; die Hände leben, jeder Finger lebt. Der ganze Körper, gelöst in seinen Gelenken, bewegt sich mit lebendiger Freiheit. Nun kommt zu dieser sinnvollen Beweglichkeit des Körpers

eine ungewöhnliche Gabe und Kunst der Rede. Kainz ist ein unvergleichlicher Sprecher und Redner, der die ganze Tonleiter von der Plauderei bis zum erhöhten Worte als Meister beherrscht, der die schwere deutsche Sprache leicht dahinträgt, manchmal in einem Tempo, das schwindeln macht. Er ist ein Redner, ohne ein Deklamator zu sein, ein Redner, der nötigenfalls auch die Schönheit des gebundenen Wortes hervorzuheben versteht und noch im zerbrochenen Verse die Bruchstücke metrisch erklingen läßt. Ein durchaus jugendlicher Zug geht durch diesen Künstler, „das Kind in ihm" ist sehr stark ausgeprägt, Unschuld und Naivität treten aus seiner Darstellung oft rührend hervor. Wenn er als Ernesto sagt: „Alle Welt lügt, und i ch sage die Wahrheit" — wer glaubt ihm nicht aufs Wort? Wer nun mit so ausgebildeter Technik, die selbst ein Werk des Geistes ist, ein so starkes und im tiefsten Sinne liebenswürdiges Temperament verbindet, wie sollte der, wenn man ihn nur erst näher kennt, nicht imstande sein, die Mängel seiner äußeren Erscheinung auszulöschen? Wien hat diese Macht an sich erfahren. Als Fremder ist er hier empfangen worden, und nach acht Tagen ist er als der Liebling des Publikums von hier geschieden.

Als Ernesto in „Galeotto", mit dem er sein Gastspiel eröffnete, hat Herr Kainz, wie gesagt, keinen reinen Eindruck gemacht. Der Gestalt fehlte der sinnliche Reiz, auf den man in Wien so schwer verzichtet. Dazu kam die moderne Spielweise des Künstlers, die

man im Burgtheater nur durch Mitterwurzer kennen gelernt hatte, der sie als ursprünglicher Zögling der Wiener Schule doch nur in gemilderter Form in sich aufgenommen. Fremde Erscheinung, fremde Rede, fremde Gebärde! Ein Natürlichkeitsbestreben, das aus dem Ring der Kunst hinauszuspringen schien. Erst das Aufflammen der Leidenschaft im letzten Aufzug brachte den Gast dem Publikum näher. Da spürte man seinen raschen Puls, da schlug sein Herz verwandtschaftlich wärmer an das Herz der Wiener. Am zweiten Abend, als Herr Kainz das Fritzchen in den „Morituri" spielte, nahm er das Publikum im Sturm. Man war gepackt, gefesselt, erschüttert. Es war verwunderlich, daß das kleine Stück, das man doch mit ziemlich ruhigem Blute lesen kann, von der Bühne aus so stark wirkte. Man möchte sagen, der Künstler gab in der Rolle mehr, als der Dichter gegeben. Entschiedener Realismus, moderne Spielweise waren hier ganz am Platze, wo ein preußischer Leutnant unserer Zeit im Mittelpunkt der Handlung steht. Herr Kainz war keineswegs bestrebt, diese Figur zu heben, im Gegenteil, er stellte einen Alltagsmenschen hin, der leicht ins Komische gefallen wäre, hätte es sich nicht um die Soldatenehre des armen Kerls gehandelt. Mit bewundernswerter Energie hielt der Darsteller diesen militärischen Typus fest, diese nur in kleinen Zügen bewegliche starre Maske, hinter welcher sich so Erschütterndes abspielt. Es war ein Meisterstück im engen Rahmen.

In der Rolle des Hamlet, die von Shakespeare wie nicht leicht eine andere so recht für den Schauspieler gedacht ist, entfaltete Herr Kainz den vollen Reichtum seiner Kunst. Sein Spiel glich einer Polemik gegen die unzähligen Hamlet-Kommentare, die sich vor den Hamlet stellen, wie eine immer undurchdringlicher werdende Mauer. Er stellt ihn nicht vorzugsweise als einen Mann dar, der unfähig ist zu handeln, sondern mehr als einen, der klar sehen will, um handeln zu können. Seine Melancholie entspringt nicht aus seiner Schwäche, sondern aus seiner ihm durch seine Lage aufgedrungenen Betrachtung des gemeinen Ganges dieser Welt. Man sehe ihn im Gespräche mit Ophelia. Es gibt Schauspieler, die Ophelia gegenüber einen blutigen Sarkasmus aufbieten. Kainz nicht. Er ist voll Mitleid mit Ophelia, daß er sie in diese Welt geworfen und ihren Wechselfällen ausgesetzt sieht. „Geh in ein Kloster!" Das ist ein Rat, der aus einem mitleidsvollen Herzen kommt. Kainz müßte nicht der Redner sein, der er ist, wenn er nicht an den Hamlet-Monologen sein besonderes Wohlgefallen hätte. Aber auch in diesem Stück ist er anders als die meisten anderen. Der Monolog: „Sein oder Nichtsein", der so oft als rhetorisches Prunkstück behandelt wird, verliert bei Kainz diesen Charakter ganz und gar. Er beginnt ganz ruhig: „Sein oder Nichtsein" und läßt sich auf einem Ruhebett nieder, den Monolog fortsetzend und endigend, wie er ihn begonnen, in ruhiger Reflexionsweise. Das befremdet zuerst, trifft aber

doch wohl das Richtige, da der Monolog gar nicht darauf angelegt ist, in die Welt geschrien zu werden. Schwach ist — um doch auch einmal zu tadeln — die Szene mit der Mutter, die doch am meisten geeignet wäre, den vollen, aufrichtigen Hamlet an das Licht zu stellen. Alles in „Hamlet", was den konversationellen Ton gestattet, wurde von Herrn Kainz in vornehmster Weise gesprochen. Er ließ nie vergessen, daß er königlicher Prinz ist.

In Grillparzers Trauerspiel „Die Jüdin von Toledo", die er mit jugendlichem Glanze erfüllte, ist er dem Dichter hilfreich an die Hand gegangen. Die Tragödie ist nicht rein gelöst. Was die Leidenschaft angestiftet und verschuldet, soll durch Reflexion und moralisierende Redseligkeit zu einem guten Ende geführt werden. Das heißt glühendes Eisen, das noch nicht geschmiedet ist, in Wasser löschen. Man erinnert sich des Moments, wo der König von der toten Jüdin kommt und um ihren Mund einen schnöden Zug, in ihren Augen etwas Lauerndes entdeckt hat. Er sagt sich deshalb von ihr los. Da ist es nun das Verdienst unseres Berliner Gastes, daß er diese brutale Wendung (brutaler fast als der Mord selbst) so einleuchtend macht, als sie sich überhaupt machen läßt. Sein stummes Spiel, als sich der König von der Berührung der Jüdin reinigt, ist von überzeugender Gewalt. Das Sinnliche macht er sinnlich verständlich und führt es leise ins Sittliche hinüber. Der physische Ekel verwandelt sich in einen psychischen. An der Häßlichkeit

der Leiche geht dem König die Häßlichkeit der Lebenden auf, an ihr die Häßlichkeit seines eigenen Tuns. So hat Kainz durch sein geniales Spiel die Lösung des Trauerspiels annehmbarer gemacht, aber gerettet hat er sie nicht.

Wenn wir uns nun schließlich fragen, welche Wirkung Joseph Kainz im Burgtheater hervorbringen wird, so kann man sagen: eine zerstörende und eine aufbauende. Eine so lebensvolle Persönlichkeit, die mit Entschiedenheit auf den Grundsätzen der modernen Darstellungsweise fußt, kann es im Burgtheater nicht beim alten lassen. Seine bloße Gegenwart ist ein Protest gegen das Alte. Er wird das Veraltete — nicht etwa gewaltsam, aber durch sein Beispiel in seinem Bestande erschüttern. Und dann wird er das Lebensfähige zu sich bekehren und verwandte Kräfte an das Burgtheater ziehen. Das ist die aufbauende Wirkung. Und daran hängt vielleicht die Zukunft des Burgtheaters.

(Am 17. Oktober 1897)

Helene Hartmann

Man erschrak, als man heute früh die Kunde vernahm, daß Helene Hartmann tot sei. Eine so lebensvolle Frau, die so viel Leben um sich verbreitete, konnte man sich nicht so rasch aus der Welt denken. Hatte man sie doch vor wenigen Tagen noch in ihrem künstlerischen Wirkungskreise gesehen, Genüsse gewährend, neue Genüsse versprechend. In dem neuen Schauspiele „Neigung" von J. J. David sollte sie die Rolle einer schwergeprüften Gattin und Mutter spielen. Jedermann erwartete das Höchste von ihrer Kunst gerade in dieser Aufgabe; war es doch die Aufgabe auch ihres Lebens, Gattin und Mutter zu sein, und niemand war es leidenschaftlicher, inniger, treuer. Das alles ist nun vorüber, Leben und Kunst, und wen es angeht, wird sich darein finden müssen, wie es denn menschliches Schicksal ist, das vermissen zu müssen, dessen Verlust unmöglich zu sein schien.

Blicken wir von der schmerzlichen Gegenwart zurück in die Vergangenheit, so liegt auf Helene Hartmanns erstem Erscheinen in Wien ein sie selbst und andere beglückender Sonnenstrahl. Im Jugendglanze ihres Daseins, als zwanzigjähriges Mädchen, kam sie hierher, um auf dem Burgtheater als Gast aufzutreten, das junge Herz von dem Ehrgeize geschwellt, der ersten deutschen Bühne als Mitglied anzugehören. Sie war von Hamburg hergekommen, das ein dramatisches

Brutnest beherbergte, welches Laube nur nach und nach auszunehmen brauchte, um im Burgtheater die glänzendsten Talente auffliegen zu lassen. Wieviel vornehme und reizende Weiblichkeit verdanken wir dem Hamburger Stadttheater! Frau Hartmann mit dem Mädchennamen Schneeberger erfüllte uns gleich bei ihrem ersten Auftreten mit jenem leise wärmenden, wohltuend anregenden Gefühl, das wir liebenswürdig geschaffenen Naturen gegenüber stets empfinden. Fräulein Schneeberger erinnerte einigermaßen an die unvergeßliche Neumann und ein wenig auch an unsere ruhelose Goßmann. Wie man es gerade bei den holdesten weiblichen Wesen findet, daß die Sentimentalität und der Schalk Wandnachbarn sind, die durch eine unsichtbar gehende Tapetentür fleißig miteinander verkehren, so trafen wir auch bei Fräulein Schneeberger auf eine glückliche Mischung von empfindsamen, naiven und schalkhaften Elementen. Ihre Stimme, nicht groß, aber sympathisch, besaß einen weichen, warmen Gefühlston, und noch durch die Nase, gerade wie es weiland bei der Neumann der Fall war, wußte sie den Weg zu unseren Herzen zu finden. Unterstützt wurde die Künstlerin durch eine hübsche, treuherzige Gesichtsbildung und eine feingegliederte Gestalt, die eine gewisse Fülle des Leibes nicht ausschloß; schlanke Hände und ein kleiner, intelligenter, man möchte sagen sprechender Fuß vollendeten das Bild dieser angenehmen, anleuchtenden Erscheinung. Mit solcher Begabung und solchen Mitteln, zu denen noch die an

die schwäbische Mundart anklingende Sprache kam — sie war ja in Karlsruhe geboren, wo schwäbisches und pfälzisches Wesen einander entgegenkommen — konnte sie sich einem neuen Publikum nicht besser vorstellen, als indem sie das Lorle in „Dorf und Stadt" zu ihrer Antrittsrolle wählte. Gleich in der ersten Szene legte sie den Charakter des rührenden Wesens in der feinsten, umsichtigsten Weise an; keiner von den Zügen, die im Verlaufe der Handlung stärker hervortreten, blieb unangedeutet: der Flachs war um die Kunkel gebunden, die Künstlerin brauchte, um den reinsten Faden zu spinnen, nur die Spindel tanzen zu lassen; die mädchenhaft dämmernde Neigung zu Reinhard; der verschämte Empfang, den sie ihm zuteil werden läßt; der einem tief verletzten kindlichen Gefühle entspringende Tadel, den sie mit holdem Ernst gegen den übermütig scherzenden Maler wendet; das Wachsen ihrer Liebe, und wie sie durch einen plötzlichen Schuß, gleich der Aloe, in voller, üppiger Blüte steht — diese ganze Steigerung wurde von Fräulein Schneeberger in zart abgestuften Nuancen, die aus einer vollen künstlerischen Grundempfindung hervorgingen, an uns vorübergeführt. In gleich überzeugender Weise führte sie ihre Rolle von dieser Höhe abwärts. Noch einmal, im Gespräche mit dem Fürsten, leuchtete die treuherzige Natur des Bauernkindes in all ihrer Reinheit auf, dann bricht Lorle, die zu einem bescheidenen Glück geschaffen war, unter der Last eines unglückseligen, von Anbeginn ungesunden Verhältnisses zusammen. Den Schluß des

Schauspiels konnte auch Fräulein Schneebergers Talent nicht genießbar machen, denn Frau Birch-Pfeiffer hat hier den sinnvoll aufgeführten Bau Auerbachs gänzlich zerstört und ihm ein elendes dramatisches Notdach aufgesetzt.

Das war im Jahre 1864! Etwa zwei Jahre darauf trat sie ins Burgtheater ein. Wieder war man entzückt von ihrem Naturell, von dieser glücklichen Mischung von Unbefangenheit, Schalkheit und Empfindsamkeit. Ihre Erscheinung hatte an Bedeutsamkeit gewonnen. Ihr Mund, der sich wie frisches Obst ansah, ihre Nase, die vom Striche der Schönheit mit reizendem Eigensinne abbog, und ihr inniges, rundes Auge, das in der Erregung feucht erglänzte oder wie durch einen Schleier blinkte — sie wiederholten äußerlich die Eigenschaften ihrer Seele, und auch die Stimme, welche den Ton bald frei entließ, bald preßte und schnarrend an den Gaumen quetschte, bald innerlich erzittern machte, auch sie ließ jenen Dreiklang ihres inneren Wesens wiederklingen. Ihre jugendlich volle, etwas gedrungene Gestalt hielt eine gute Mitte zwischen der Schönheit, wie sie im Buche steht, und der persönlichen Eigenart, wie sie im Leben gefällt, künstlerisch ist sie viel reicher zu uns zurückgekehrt, als sie von uns geschieden. Und nicht minder erfreulich als dieser Fortschritt war die Erscheinung, daß die selbstbewußtere Ausbildung der technischen Mittel die ursprüngliche Frische ihrer Natur nicht gefährden konnte. Die Hand, welche diese wilde Rose

von der Hecke gebrochen, hat keinen Tropfen Tau verschüttet. An ihrem ersten Burgtheaterabend spielte sie wieder das Lorle, reifer als damals, aber mit derselben Innigkeit und Wärme. Ihr Lorle ist typisch geblieben für ihre Darstellung. Sie hatte hier ihren ganzen Besitz beisammen, den sie, je nachdem die Rolle war, auch teilen und im einzelnen verwenden konnte. Sie trug als Lorle gleichsam drei Blumen in der Hand: Rose, Nelke und Gänseblümchen; aber jede war auch einzeln reizend, wenn die Künstlerin sie uns entgegenhielt, sie an den Busen oder gar hinter das Ohr steckte.

Helene Schneeberger und Ernst Hartmann wurden einander bald gefährlich. Sie sah ihn gern, er ging ihr nach. Junges Blut und verwandtes Streben führten sie zusammen. Künstlerisch wuchsen sie aneinander in die Höhe. Hartmann war ein Miterbe der Fichtnerschen Kunst, der Einfachheit beflissen, obgleich ihrer nicht immer mächtig, voll liebenswürdiger Eigenschaften, mit einer Kraft der Heiterkeit begabt, die an den Humor streifte. Damit erreichte er Gipfel der Darstellungskunst, wie „Prinz Heinz" und der Koch in „Weh' dem, der lügt". Der Reiz und die Macht des Gegensatzes fesselten die beiden Künstler aneinander. In Helene Schneeberger sprudelte ihm der frische Quell der Natur entgegen. Sie war ja selbst eine Natur. An ihm gefiel ihr ein gewisses ritterliches Wesen. Was wir aber bewundern, wollen wir besitzen, sei es zu unserem Glück oder zu unserer Enttäu-

schung. So wurden Ernst Hartmann und Helene Schneeberger ein Paar. Sie haben auf der Bühne zusammen Schönes geleistet; wir erinnern nur an das Schauspiel: „Der zündende Funke", das sie vollendet spielten. Mit den vorrückenden Jahren hatten sich beide zu entscheiden. Ihm werden die Übergänge hart, er weiß nicht recht, wohin er übergehen soll. Sie dagegen fand nach einigem Straucheln den Übergang glücklich in ein älteres Fach, in das sie den ganzen Reichtum ihrer Jugend hinübertrug. Sie konnte lachen und weinen, sie reichte aber auch bis ins Tragische hinein. Auf dieser Höhe, nach menschlichem Ermessen noch voller Zukunft, ist sie gestanden . . .

Ein jäher Tod hat sie weggerissen. Burgtheater und Publikum sind im tiefsten erschrocken und wissen sich noch nicht zu fassen. Sie werden sich erst sammeln müssen, um Tränen zu finden.

(Am 13. März 1898)

Georg Engels als Kollege Crampton

Zwei Männer haben in erster Reihe dazu beigetragen, ein gerechtes Urteil über Hauptmanns Komödie „Kollege Crampton" herbeizuführen: Paul Schlenther, der Kritiker, und Georg Engels, der Schauspieler. Wie Schlenther in seinem mit Mut und Geist geschriebenen Buche über Hauptmann zum Verständnis der „Einsamen Menschen" das klärende Wort gesprochen, daß das Recht zur Tragik nicht vom Grade der intellektuellen Fähigkeit des Helden abhänge, so hat er auch den Professor Crampton unserem Herzen näher gebracht, indem er die Gemütsseiten dieses Charakters in das hellste Licht stellt. Engels' Gastspiel, das wir den Bemühungen Schlenthers verdanken, hat vollends ergänzt, was bloßen Worten versagt ist: Engels hat den Crampton im Sinne Schlenthers gespielt. Wir stehen noch alle unter dem Eindrucke dieser vollendeten Darstellung. Sie hat einen Umschlag des Urteils bewirkt. In Wien betrachtete man die Gestalt des Malers Crampton mit einer Art instinktiven Widerwillens, weil man ihm in einer Stadt, wo die gebildete Gesellschaft im Genusse geistiger Getränke sehr mäßig ist, sein maßloses Trinken nicht verzeihen konnte. Wer wollte und sollte sich für einen Säufer interessieren? Freilich war auch der ursprüngliche Darsteller der Rolle

seiner Sache nicht gewachsen, so daß von der „goldenen Seele", die Schlenther an Crampton rühmte, nur wenig zu entdecken war.

Was aber in Wien an Crampton Anstoß erregte, gehört zu den Fundamenten seines Charakters. Man kann weiter gehen als Schlenther sich getraut, und geradezu sagen: Crampton ist eine typische Figur. Gewiß, eine typische deutsche Figur. Sie hängt mit der unbändigen deutschen Trinklust zusammen, die ihre tiefdämonische Seite hat. Von Tacitus bis auf Bismarck herab, der beim vollen Becher über den Alkoholismus räsonniert, ist schon viel über das deutsche Trinken gesagt worden. Ein deutscher Philosoph hat sogar eine Art Metaphysik des deutschen Trinkens entworfen. In einem seiner vielen verschollenen Bücher macht Karl Rosenkranz, der menschlichste und eleganteste Schüler Hegels, den Versuch, die deutsche Lust an geistigen Getränken aus der deutschen Volksseele herzuleiten. „Der Germane," sagt Rosenkranz, „ist von den ältesten Zeiten her dem Trunke leidenschaftlich ergeben. Deutschland ist das Land, in welchem Wein, Bier und Branntwein herrschen. Der Deutsche trinkt alles . . . Bei ihm ist es der Übermut des Selbstgefühls, der sich mit dem Trunk gleichsam als mit einem Feinde einläßt, der ihm nichts soll anhaben können. Es ist die bis zum Frevel kühne Freiheit des Selbstbewußtseins, die ein schauerliches Gelüsten empfindet, mit der Natur sich einzulassen, zu sehen, wie weit es sie wohl zwingen könne. Der Ger-

mane hat sozusagen einen Überschuß von Kraft in sich, dem er abermals durch ein Unmaß begegnet ... Das Trinken, nur um sich zu berauschen, um die Seligkeit des Nichtseins zu genießen, würde ihm gar keinen Genuß gewähren, aber als eine Macht, gegen die er sich frei erhält, indem er sie unmittelbar in sich aufnimmt, sie mit seinem Blut sich vermählen läßt, hat das Trinken für ihn einen grauenhaften Reiz ... Ohne diese dämonische Tiefe der Versuchung würde es kaum zu erklären sein, mit welcher Lust der Germane trinkt. Viel trinken zu können, ist bei ihm eine Art Ehrensache."

Aus dieser Gegend, die von Rosenkranz so geistreich skizziert ist, kommt Crampton her, ein durstiger Sohn seines Volkes. Er steht, da wir ihn kennen lernen, in den besten Jahren. Seine früheren Werke bezeugen ein hohes künstlerisches Streben. Er ist Professor an einer Akademie, wo er durch eigene und fremde Schuld manches zu leiden hat; enge Verhältnisse, die Philisterhaftigkeit talentloser Kollegen fordern sein Selbstgefühl heraus, reißen ihn hin zu unklugen Reden und Taten. Wie oft erinnert er an Anselm Feuerbach in Wien, den tapferen Trinker und Räsonneur, den wohl der Schmerz, an der Grenze seines Könnens zu stehen, noch in guten Jahren aus dem Leben rief. Von ihm unterscheidet sich Crampton, daß der Dämon des Trinkens an seinen besten geistigen und sittlichen Kräften nagte, allerdings ohne seine innere Güte und Liebenswürdigkeit anzufechten. Sorgen kommen über ihn; ein hoher Gönner, der ihn früher über alles geschätzt, entzieht ihm

seine Gunst; er wird von der Akademie entlassen; Frau und Kinder — die jüngste Tochter ausgenommen — verlassen ihn. Wir finden ihn zuletzt, tief herabgekommen, aber immer voll Selbstgefühl und genialer Einfälle in einem Wirtshause, in welchem er ein elendes Zimmer gemietet, stets trinkend und spielend, Tag und Nacht wachend, von gemeiner Gesellschaft umgeben und doch ein im Innern adeliger Mensch. Er ginge zugrunde, wenn ihn seine jüngste Tochter mit einem jungen Schüler Cramptons, den sie liebt, nicht rettete. Ob er zu retten ist, das ist die Frage, die sich bei vielen wiederholt, die aus ähnlicher Lage in bessere Verhältnisse gekommen sind. Ja, von vielen kann man sprechen, denn Crampton ist keine vereinzelte Erscheinung, er ist vielmehr, wie wir schon gesagt, eine typische Figur, die unter dem Einflusse der Trunksucht durch alle Berufskreise in allen deutschen Gauen zu finden und wiederzufinden ist. Und meistens sind es begabte Leute, die solchem Schicksale anheimfallen, noch in ihrer Verkommenheit scharfsinnige, phantasievolle, erfindungsreiche Menschen, die nun, halb angestaunt, halb verachtet, als verbummelte Genies in der Welt herumlaufen. Einen solchen Typus aufzugreifen und auf die Bretter zu stellen, war wohl die Aufgabe eines Dramatikers, der seine Gestalten aus dem wirklichen Leben holt.

Die Frage, ob dieses Wagnis erlaubt sei, kann nur ein bedeutender Schauspieler beantworten. Georg Engels hat sie beantwortet. Ja, es ist erlaubt. Physisch und geistig ist Herr Engels der richtige Darsteller

für den Crampton. Er hat eine Gestalt von guter Mittelgröße, breit in Brust und Schultern mit kräftig aufgesetztem Kopfe, plastisch herausgearbeiteten Zügen, lebhaften Augen. Er bewegt sich leicht und mit einem gewissen Wohlgefallen an sich selbst — ganz ohne Affektation. Es kleidet ihn gut, künstlerisch behaglich, wie er in seinem Atelier ein Jackett aus braunem Samt, eine gleiche Weste, graue Beinkleider und einen roten Fes trägt. Später zum Empfange des Herzogs nimmt er sich in schwarzer Kleidung vornehm aus, und auch in seiner Verwilderung adelt seine Gestalt die dürftige Kleidung. Die Bewegungen seiner Arme und Hände sind voll edlen Rhythmus und in ihrer Einfachheit kaum zu kontrollieren. Was sagt nicht so eine ausgestreckte, so eine sich drehende, so eine in die Finger aufgelöste Hand! Oder welche Beredsamkeit, wenn er sie — wie Mitterwurzer es verstand und wie andere es ihm äußerlich nachmachen — in die Taschen der Beinkleider steckt. Seine Stimme ist ein Bariton, der in der ruhigen Rede sehr nasal klingt, aber in der Erregung sich nach unten kräftig, nach oben klangvoll erweitert. Mit solchen angeborenen und erworbenen Mitteln ist leicht zu arbeiten, und zu alledem gesellen sich noch die Hilfsmittel, die hinter dem Äußeren liegen, ein Geist voll Treffsicherheit, Situationswitz und Erfindung. Im „Kollege Crampton“ glänzt sein Talent wohl am stärksten in den Szenen, die sich im Wirtshauszimmer abspielen. Auf einem tiefen Grunde von Liebenswürdigkeit baut sich hier die Gestalt Cramptons

auf. Es zeigt sich hier wohl die Schwächung des Willens, die Steigerung des Eigensinns; je mehr Crampton sein Selbst verliert, desto stärker werden die Ausbrüche seines Selbstgefühls, das bis zum Größenwahn geht. Er wandelt auf den Konfinien der Komik und Tragik, der Genialität und des Wahnsinnes. Ein nahender Ausbruch des Säuferwahnsinnes — das Schauen nach Ratten und Mäusen in den Ecken der Stube — wird von dem Darsteller genial hinzuerfunden. Der Gedankenentwurf eines Gemäldes, das Crampton an den Plafond eines Konzertsaales malen will — nach Art der Maler beschreibt es Herr Engels sehr beredtsam durch Arm- und Handbewegungen — gehört dieser halbverrückten Sphäre an. Und doch führt uns der Darsteller immer wieder auf Cramptons „goldene Seele", auf die unerschütterliche Kraft seines Gemütes zurück. Crampton ist schnöde aus Gemütlichkeit, er ist grob aus Herzlichkeit. Als er seine jüngste Tochter, für die er schwärmt, wieder in seinen Armen hält, da ist alles, was er spricht, Musik.

Seit Mitterwurzer, der Große und Geschmähte, tot ist, hat das Burgtheater keinen Abend erlebt, der dem geglichen hätte, den uns Georg Engels durch die Vorführung des Professor Crampton bereitet hat. Dieser Künstler vereinigt in sich, was die Alten gekonnt und was die Jungen errungen haben. Er wäre der rechte Mann für das Burgtheater, das zwischen Vergangenheit und Zukunft unentschieden schwebt.

(Am 29. Mai 1898)

Stella Hohenfels als Iphigenie

Klara Ziegler darf wohl als die Vertreterin der typischen Heroine betrachtet werden, die bis in die achtziger Jahre die deutsche Bühne beherrscht hat. Ungefähr wie die Ziegler mußte man aussehen, den Erscheinungen einer höheren Körperwelt mußte man angehören, um nach der Meinung der damaligen Theaterdirektoren und Theaterbesucher die tragische Titelheldin eines Jambendramas spielen zu können, namentlich eines Jambendramas, dessen Stoff der griechischen Heldensage entnommen war und dessen Form sich mehr oder minder dem Stil und der Sprache des antiken Trauerspiels annähert. Gesicht und Stimme mußten der mächtigen Figur entsprechen. Diese Vorstellung entsprang der klassizistischen Vorstellung hellenischen Wesens, die seit Winckelmann bis tief ins neunzehnte Jahrhundert herab unser künstlerisches Empfinden durchdrang. Mußte man schon darauf verzichten, die Statur der Schauspielerin durch den Kothurn ins Übermenschliche zu erhöhen, das individuelle Gesicht durch ein Maskenantlitz zu ersetzen oder tragische Heldinnen durch Männer spielen zu lassen, so wählte man wenigstens solche Frauen, deren Langleibigkeit der Kothurn angeboren war, deren individuelles Gesicht die gewaltigen Züge einer tragischen Maske hatte, deren Stimme Mannesstärke besaß, ja in denen überhaupt ein heimlicher Mann zu stecken schien. Auch Künst-

lerinnen, denen, wie der Wolter, die große Statur fehlte (sie trug daher Schuhe mit kothurndicken Sohlen), waren in ihrem Streben von diesen klassizistischen Erinnerungen beherrscht. Die Stimme der Wolter war gleichsam über Lebensgröße, und ihr berühmtes klassisches Profil hatte mehr die erhabene Schönheit einer Marmorstatue, als die eines sterblichen Weibes von Fleisch und Blut. Daß ihr der Riesenwuchs der Ziegler fehlte, war, so sehr sie es zuzeiten bedauern mochte und so raffiniert sie sich bemühte, ihren Wuchs zu dehnen, ein wahres Glück für sie. Denn die Wiener wollten auch in den tragischen Heroinen auf das Weib nicht ganz verzichten. Der deutsche tragische Grenadiertypus hat sich in Wien niemals eingebürgert.

Eine ganze Reihe von dramatischen Frauengestalten ist fast ein Jahrhundert hindurch auf den deutschen Bühnen von tragischen Mannweibern verkörpert worden und hat so für die Phantasie des Publikums eine Umwandlung erlitten, die Wesen und Charakter dieser Frauen- und Mädchengestalten fast unkenntlich zu machen und auszulöschen droht. Wir nennen nur die Antigone, die Phädra, die Sappho, die Julia, die Hero, die Iphigenie. Also eine Reihe eigentümlicher, höchst individueller weiblicher Charaktere, die auf der Bühne eigentlich als solche gar nicht zum Vorschein kamen, weil der Charaktertypus des heroinenhaften pathetischen Mannweibes, den die Persönlichkeit der Schauspielerin in starken Zügen ausdrückte, sich an die Stelle des vom Dichter mit zarten Linien gezeichneten weib-

lichen Seelenporträts schob und es gewissermaßen übertäubte. Dem Zuschauer wurde es oft schwer genug, der pathosschnaubenden, an Lungen- und Körperkraft unverwüstlichen tragischen Dampfmaschine, die da oben arbeitete, zartere Weiblichkeiten zuzutrauen.

Es war das Bühnenereignis dieser Tage, daß Stella Hohenfels, diese lebende Tanagrafigur, die Rolle der Iphigenie gab. Damit übernahm sie die schöne Pflicht, die von Goethe mit sicherer und zarter Hand ausgeführte Gestalt eines höchst eigenartigen Mädchens, das bisher meistens hinter der Heroine verschwunden war, auf der Bühne zu leiblicher und geistiger Erscheinung zu bringen. Mit einem Worte: Goethes Iphigenie zu spielen. Leicht ist diese Aufgabe nicht, denn gegen die durch starke Persönlichkeiten der Phantasie des Publikums eingeprägten Eindrücke kommt die bescheidene Wahrheit, auch wenn erlesene Kunst ihre Sache führt, nur schwer zu Ehren. Ja die Künstlerin selbst wird nicht ohne Schwierigkeit durch all die Theater-Iphigenien hindurch, die vor ihrem Gedächtnis schweben, die Iphigenie, wie sie im Buche Goethes steht, erblickt und erfaßt haben. Einer tieferen Betrachtung müssen die entscheidenden Züge doch nah- und nähertreten. Als einer echten Tochter Goethes fehlt ihr vor allem alles Nonnenhafte, Priesterliche und Mystische, das verschiedene Ausleger in sie hineinschieben wollen. Sie ist nicht etwa Schwester an sich, nur Schwester, sondern gleich der Antigone ist ihr Sinn darauf gerichtet, ihr Frauenleben voll und unverküm-

mert zu erleben. Statt zu opfern, der Göttin zu dienen, möchte sie zurück in ihren Familienkreis, um dann den Gatten zu wählen, Kinder zu gebären und zu erziehen. Sie ist ein ganzes Weib, Priesterin ist sie ja nur, weil sie muß, nicht aus innerem, dem Weltlichen abgewendeten Drange. Das spricht sie selbst klar aus. Als ein tüchtiges Weib übt sie freilich ihren priesterlichen Beruf mit voller Hingebung aus, solange sie es als ihre Pflicht empfindet. Ihre Tugend und Reinheit ist keine mystisch-übernatürliche, keine hysterische, sondern die Tugend eines leiblich und seelisch völlig gesunden und wohlgebildeten Weibes, für das die Gebote der Sittlichkeit eins sind mit den innersten Instinkten ihrer Natur. „Ich untersuche nicht, ich fühle nur." Lebhaftes Mitgefühl mit allen Leidenden, hilfreiche Liebe, stolze Wahrhaftigkeit, das sind die Eigenschaften ihrer Natur, die sie betätigt in dem überzeugten Gefühl, daß das Walten der Götter und das Treiben der Welt mit ihrem Charakter übereinstimmen muß. In die Zwangslage versetzt, gegen ihren Charakter handeln, lügen und hintergehen zu müssen, wandelt sie die furchtbare Empfindung an, daß sie gleich ihren frevelnden Ahnen an den Göttern und an dem Leben irre zu werden in Gefahr steht. Das Auftauchen des Parzenliedes, des Leitmotivs ihres Stammes, bezeichnet diese Anwandlung. Doch dieses starke energische Wesen erweist sich als unfähig, selbst unter dem Drucke der ärgsten Zwangslage, ihre Natur zu verleugnen. Daher gesteht sie dem König auf jede Gefahr hin die Wahrheit, nicht aus morali-

schem Gewissensskrupel, sondern um sich selbst treu zu bleiben. Überhaupt, statt das Süße, Holde, Liebevolle ihres Wesens zu übertreiben, tut die Darstellerin gut, die herben und kräftigen Züge dieses frischen Mädchencharakters hinreichend zu betonen. Iphigenie könnte sich und ihren Bruder augenblicklich retten, wenn sie sich entschlösse, des Königs Werbung zu erhören. Aber dieses Auskunftsmittel verwirft sie so entschieden, daß sie es nicht einmal ernstlich erwägt. Bei aller Sanftmut und Liebe hat sie doch den Mut und die Kraft, dem König ihre Meinung nicht vorzuenthalten. Zum Gehorchen geboren („Folgsam fühlt' ich immer meine Seele am schönsten frei"), liegt es ihr doch fern, sich von einem Manne befehlen zu lassen. Sie ist stolz, ja bei allem Schauder vor den Greueltaten ihrer Ahnen, ahnenstolz, und vor der ungeheuren Kraft ihrer Väter, obwohl sie sich in ungeheuren Verbrechen äußerte, hat dieses Tantalidenfräulein ein Gefühl, das der Ehrfurcht nicht fernesteht. Daß sie will, was sie will, das hat sie doch von ihnen geerbt, wenn sie's auch anders übt. Sie besteht auf der Wahrhaftigkeit, wie einst Atreus auf seinem Haß. So rein sie ist, sie hat doch Familienzüge mit ihrem wilden Stamm gemein. „Nur ja nicht zu heilig, zu katholisch" soll man Iphigenie spielen, nicht als „heilige Jungfrau". Wohl ist sie fromm, jede Steigerung ihres Gefühles schwillt ihr zum Gebet an, ihr Gebet wird auch erhört, wie es scheint, gleich dem einer Heiligen, aber darum trägt sie doch keinen Heiligenschein um das

Haupt. Die Heilung ihres Bruders scheint doch unmittelbar von der Gesundheit und Reinheit ihrer Persönlichkeit auszugehen, nicht von oben. Wer kennt nicht Frauen, welche die Gabe haben, Erinnyen zu verscheuchen? . . .

Mit diesen Auseinandersetzungen geben wir der neuesten Darstellerin von Goethes Iphigenie wieder zurück, was wir aus ihren Händen empfangen haben. In dem angedeuteten Sinne hat Frau Hohenfels die Iphigenie gespielt, nicht als eine falsche Antike, nicht als ein Kompositum von Pose und Deklamation, sondern als ein einfaches Griechenmädchen, dessen schlichtem Sinn die Aufgabe geworden, ein großes tragisches Geschick zu lösen. Sie ging nirgends auf Effekt los und war dann noch, wenn sie die herben Seiten ihrer Natur hervorkehrte, nur eine bewaffnete Grazie. Sie ließ sogar viel ausgebeutete Wirkungen fallen, so machte sie es beispielsweise mit dem Parzenlied, nach welchem die meisten Darstellerinnen der Iphigenie ihre Rolle zu stimmen pflegen. Sie behandeln es als tönendes Deklamationsstück, als Bravour-Arie. Ganz anders Frau Hohenfels. Sie läßt das Parzenlied scheinbar fallen, um es psychologisch an seine rechte Stelle zu rücken. In einem schicksalsvollen Augenblicke erinnert sich Iphigenie des Parzenliedes, wie sie es in ihrer Kindheit von ihrer Amme hatte singen hören. Es schildert die Verbrechen ihres Ahnengeschlechtes. Wie paßt es nun zu der Situation, daß Iphigenie gleichsam als Chorsängerin aus sich heraustritt und das Lied

mit der Stärke rezitiert, wie es nach Theaterbegriffen die Parzen mochten gesungen haben? Wenn nun Iphigenie, ganz in Erinnerung auf die Stufen des Altars niedergleitet und das Parzenlied, nur die starken Stellen mit erhöhter Stimme hervorhebend, mehr vor sich hinsagt als deklamiert — sollte sie damit nicht die feierliche Stimmung der Situation getroffen haben? Man könnte noch eine reiche Auslese von ungewöhnlichen Stellen treffen, allein unsere Anerkennung möchte lieber die ganze Vorstellung in sich schließen. Herr Kainz, ein unübertrefflicher Orest mit unvergleichlichen Einzelheiten, und Frau Hohenfels holten ihr Bestes auseinander heraus und standen in der Blüte ihres reichen Könnens. Überall ging die Darstellung von der Deklamation auf einfache Rede zurück und lockte durch sie und mannigfaltiges Tempo neue Schönheiten und neues Leben aus der Dichtung hervor.

Für unser klassisches Repertoire hat uns dieser Iphigenien-Abend die schönsten Aussichten eröffnet. Die Reform, die uns hier vonnöten ist, kann in der einfachsten Weise bewerkstelligt werden: — Steigen wir von den Stelzen herab und gehen wir zu Fuß!

(Am 17. Juni 1900)

Fritz Krastel

Zu seinem vierzigsten Jubiläum

Fritz Krastel, dessen vierzigstes Jubiläum wir feiern, ist 1839 in Mannheim geboren, ein Sohn der fröhlichen Pfalz. Von seiner ersten Jugend wissen wir wenig. Er studierte erst, wie man erzählt, Theologie, wurde dann Tänzer, ging aber vom Ballett bald zum Schauspiel über. Seiner Landsmannschaft ist er in Charakter und Ton stets treu geblieben, von der Theologie her ist eine gewisse pastorale Salbung ihm nie ganz fremd geworden, und in unbewachten Augenblicken sprang der Tänzer unwillkürlich in ihm auf. Er hatte mannigfaltige Bildung in sich aufgenommen und besaß in hohem Grade die Leichtigkeit der Rede. So war er auch als Lyriker und Dramatiker nicht unbegabt, dichtete viele gute, klingende Gelegenheitsgedichte und schrieb das fünfaktige Drama „Der Winterkönig", in welchem fast sämtliche Rollen, die er zu spielen pflegte, einen klangvollen Nachhall fanden. Im Hoftheater zu Karlsruhe hat er unter Eduard Devrients Leitung seine erste künstlerische Ausbildung genossen. Erst als ihn Laube ihm Jahre 1865 ans Burgtheater engagierte, wird er für uns eine lebendige Gestalt. Gleich als er am ersten Abend den Don Carlos spielte, hatte er das Herz der Wiener gewonnen. Er war die Jugend, das Leben, das Temperament.

Bis zu seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum spielte er fast sämtliche jugendliche Heldenrollen des klassischen Repertoires. Im Jahre 1888 wurde er Regisseur, und erst von da ab datiert sein Übertritt in das reifere Helden- und in das Heldenväterfach.

Krastel war einer der glänzendsten jugendlichen Heldenliebhaber. Alles an ihm trug die spezifischen Merkmale seines Rollenfaches, so daß man ihn mit Recht das Urbild eines jugendlichen Helden nannte. Er bedurfte nicht erst der Mittel des Darstellungsapparates, um das zu sein, was er zu spielen hatte. Er brauchte sich nur hinzustellen. Er war das Ding selbst, der jugendliche Held an sich. Man erinnert sich seiner kräftigen und doch geschmeidigen Gestalt, seines leuchtenden, blitzenden Auges, seiner lebendigen Bewegungen, die, wenn auch ein wenig zum Tänzerhaften neigend, doch voll männlicher Grazie waren. Dazu gesellte sich sein ungestümes Wesen voll sprühenden Temperaments, eine schmetternde Stimme (hoher Bariton) voll jugendlichen Schmelzes; raketenartig prasselnd, freilich mehr fliegende Hitze als leidenschaftliche Glut, machte sich sein Feuer Luft. Seine Rede ging rasch dahin, wohl etwas überstürzt, aber doch immer deutlich, weil sinngemäß und richtig gesteigert und so voll Schwung, daß sie im Momente des höchsten Affekts hinreißend wirkte. Dieser Schwung war die Quelle aller seiner Vorzüge und Mängel. Er verlieh ihm jenes unsagbare Etwas von Poesie und Idealität, das den modernen Heldenspielern nachgerade abhanden

zu kommen scheint, führte ihn aber auch mitunter zum Überschwang, der ans Groteske streifte. So lange der Glanz der Jugend diesen Schwung verklärte, hatten diese Zwischenfälle, die aus einer Übertreibung von Vorzügen hervorgingen, nur wenig zu bedeuten. Als er im Jahre 1880 in München gelegentlich der von Possart arrangierten sogenannten Mustergastspiele auftrat, wirkte sein Erscheinen so erfrischend und erquickend wie ein junger Maientag. Erst später, als reifere Jahre über ihn kamen, erstarrte dieser Schwung zur Manier und wirkte durch das Widerspruchsvolle seiner Art, indem Junges und Altes durcheinanderlief, oft geradezu peinlich. Der Pfälzer wuchs immer stärker aus ihm heraus und zerstörte durch seinen monotonen Singsang jede feinere Stimmung.

Neben dem Pathos, das Krastel beherrschte, gebrach es ihm nicht an gemütlicher Laune, weshalb ihm Heldengestalten, die ins Naturburschenhafte gingen, besonders glückten: Percy, Tempelherr, Wetter vom Strahl, Siegfried. Sein Tempelherr, der auch damals in München die Gemüter gefangennahm, war eine prächtige Figur, nicht zum mindesten durch ihre Kindlichkeit und Naivität, die das ernsteste Pathos noch durch einen Anflug des Komischen würzten. Seine schwächste Seite lag in der Charakteristik und psychologischen Vertiefung. Deshalb war er der ideale Vertreter Schillerscher Jugendgestalten: Karl Moor, Ferdinand, Max Piccolomini, Lionel, deshalb auch ein vortrefflicher Schiller in Laubes „Karls-

schüler", ein unvergleichlicher Franz in „Götz", ein hinreißender Jaromir. Minder gut waren Mortimer und Rustan, die tiefere Charakterzeichnung verlangen. Nur sein Ingomar im „Sohn der Wildnis" schlug aus der Art. Charakteristische Züge, wie dem Leben abgelauscht, stellten sich reichlich ein. Man vermutete fremden Einfluß. Und in der Tat war ihm an Salvini ein Licht aufgegangen, das aber nicht dauernd über ihm geleuchtet hat.

Leider hatte Krastel, wie aus dem Gesagten genugsam hervorgeht, keinen Übergang in das reifere Fach. Er blieb immer jugendlich in Haltung, Ton und Gebärde, mußte sich daher, im Gefühl dieses Mißstandes, Zwang auflegen und wurde steif, gezwungen, manieriert. Nur sein Tell machte hiervon eine Ausnahme, da kam ihm wieder sein Naturburschentum zustatten. In der letzten Zeit hat Krastel für das Burgtheater den größten Wert als Regisseur. Er ist einer, der Sinn und Ohr für das gesprochene Wort besitzt, von dem die Schauspieler etwas Tüchtiges lernen können. Als Regisseur leistet er Vorzügliches, namentlich als Bildner der jugendlichen Mitglieder, denen er die Rollen förmlich vorspielt. Er ist ein ausgezeichneter Lehrer, schon von seinem Wirken am Konservatorium her, dessen Schauspielschule er mehrere Jahre hindurch geleitet hatte.

An dem Namen Fritz Krastel haftet so viel Jugend, daß er uns zurückleitet in verschollene Tage, die einst jung gewesen sind wie wir. Ich erinnere mich, daß

ich vor vielen Jahren den Maler Gustav Gaul in seiner Werkstatt aufsuchte, weit oben in der Vorstadt Margarethen, wo Vater Gaul einen Kaffeeschank betrieb. Ich sah dort Nachbildungen Raffaelscher Gemälde, die Gaul für Dumba gearbeitet hatte. Als ich durch den Hof zurückging, stieß ich auf Krastel, der dem Wohnhause der Familie Gaul zueilte, indem er mit heller Stimme die Melodie „Guten Morgen, schöne Müllerin" aus Schuberts Müllerliedern sang. Krastel war damals Bräutigam einer der Töchter des Hauses, die er nachmals geheiratet. Wenn ich an Krastel denke, so sehe ich stets den jungen, vor Liebe ungeduldigen Mann in dem kleinen Hofe, wie er das Lied von Schubert singt. Er ist ja innerlich immer jung und dem Leben gegenüber ein ewiger Bräutigam geblieben. Es machte sich nicht zufällig, daß bei seinem Jubiläum Fritz Krastel und der Frühling sich grüßen. Er und der Frühling, sie kennen einander doch so gut!

(Am 2. April 1905)

Inhalt

Gedruckt in der Buchdruckerei von
Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H.
in Wittenberg. Titel und Einband
zeichnete Lucian Bernhard, Berlin

